cahiers du CINEMA

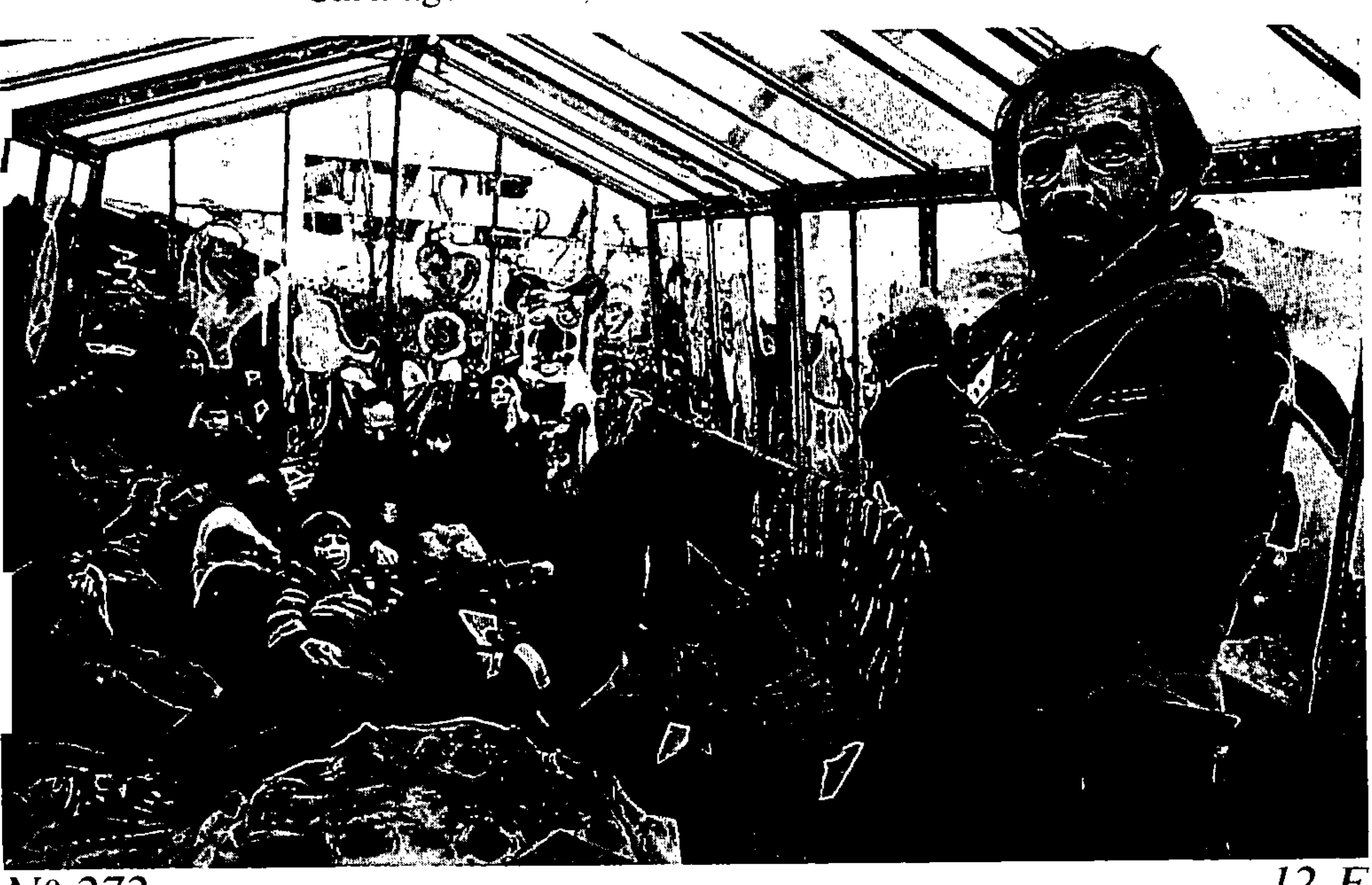
Sur la fiction de gauche
Histoires d'U
(Actes de Marusia, L'affiche rouge)

Photographies *(suite)*

Critiques
La Marquise d'O, Winstanley

Rencontre avec Emile de Antonio

Carthage An 10, Festival de Paris, Belfort



N° 272 12 F

cahiers du CINEMA



Jonas... qui aura vingt-cinq ans en l'an 2000, d'Alain Tanner, et dont nous parlerons dans notre numéro 273

272 DECEMBRE 1976

REDACTION : Pascal BONITZER, Jean-Louis COMOLLI, Serge DANEY, Danièle DUBROUX, Thérèse GIRAUD, Pascal KANE, Serge LE PERON, Jean NARBONI, Jean-Pierre OUDART, Louis SKORECKI, Serge TOUBIANA. SECRETARIAT DE REDACTION ET ADMINISTRATION : Serge DANEY et Serge TOUBIANA. Les manuscrits ne sont pas rendus.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-75. Rédaction : 343-92-20.



BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOUVEAU TARIF D'ABONNEMENT POUR L'ETRANGER

NOM .... Prénom ....

ADRESSE .... Code Postal ......

POUR 10 NUMEROS :
FRANCE : 85 F   ETRANGER : 105 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 75 F, ETRANGER : 92 F.

POUR 20 NUMEROS :
FRANCE 148 F   ETRANGER :182 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 140 F, ETRANGER : 176 F.

Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre la dernière bande) ....
Je ne suis pas abonné et cet abonnement débutera avec le n° ...
Je m'abonne pour 10 numéros .....   20 numéros . .

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐



Anciens numéros (10 F)

Les numéros suivants sont disponibles :
140 - 147 - 152 - 159 - 187 - 188 - 192 - 193 - 195 - 196 - 199 - 202 - 203 - 204 - 205 - 206 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212 - 213 - 214 - 215 - 216 - 217 - 218 - 219 - 222 - 224 - 225 - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 240 - 241 - 244 - 247 - 248 - 249 - 250 - 253 - 256 - 257 - 264 - 265 - 270 (12 F) - 271 (12 F)

Numéros spéciaux (15 F

207 (Dreyer) - 220-221 (Russie années vingt) 226-227 (Eisenstein) - 234-235. 236-237. 238-239. 242-243 245-246. 251-252. 254-255 258-259. 260-261. 262-263 (20 F). 266-267 (18 F). 268-269 (18 F).

Port : pour la France, 0,50 F par numéro ; pour l'étranger, 1,20 F. Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 9, passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS (tél. 343-98-75).**
C.C P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente dans certaines librairies.

Changement d'adresse

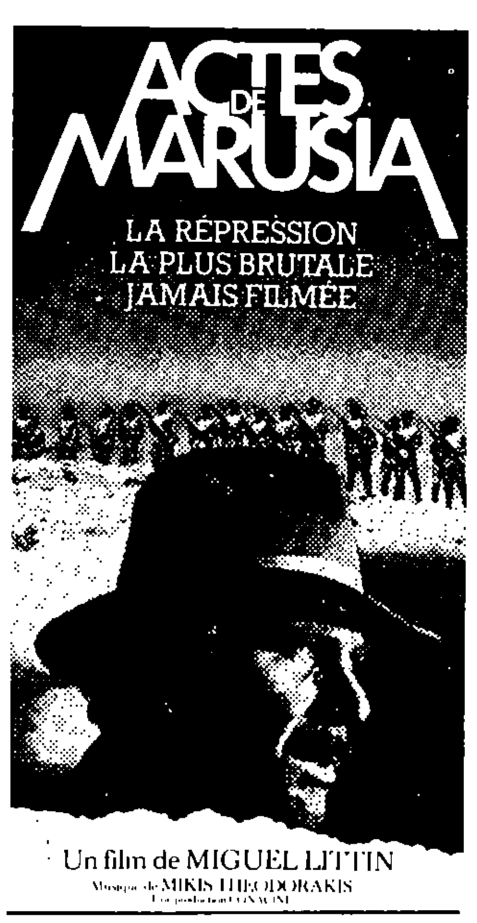
Envoyer votre nouvelle adresse avec la dernière bande et 2 F en timbre-poste.

Commandes groupées

Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :
25 % pour plus de 20 numéros ;
30 % pour plus de 30 numéros.
(Ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port.)

Vente en dépôt

Pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les **CAHIERS DU CINEMA**, nous offrons une remise de 30 %.





Sur la fiction de gauche

Histoires d'U

par
Jean-Paul Fargier

Tiens, hier soir, sur un périphérique, Séguy a fait de la retape pour le Syndicat U. Main tendue, programme commun, rassemblement du peuple français, fin de la dictature du pauvre et autres pédales douces : au Parti, ils ne peuvent plus se dire U. Alors c'est le moment de faire entendre un peu le bruit de la courroie aux nostalgiques de la transmission U. Et de chatouiller du même coup la mauvaise conscience de tous les non-U et néanmoins alliés. Avis aux ingénus (en êtes-vous ?) : nous ne sommes pas sortis de l'ère de l'U. U comme unique. Ou comme union. Comme unique ou comme union ? Ça, c'est tout l'art de l'U.

L'air de l'U. certes, ne court pas les rues. Pas encore. Ou plutôt : pas toutes. Mais il se trouve de plus en plus de monde sinon pour l'entonner du moins pour le fredonner. Aussi bien à bouche fermée. Ses adaptations sont multiples et souvent surprenantes ses orchestrations. Il s'accomode et se module, s'inscrit et se souscrit, s'affiche ou s'insinue, se dissémine. Sur le front des salles obscures (comme nous disions aux temps où avec l'U. nous croyions, nous aussi, avoir inventé la lune) deux films aussi différents par leurs visées, leurs origines, leurs matières et leurs référents que *L'Affiche rouge* et *Actes de Marusia* viennent, ces derniers temps, de le faire, l'un (mais lequel ?) tinter et l'autre (oui, lequel ?) retentir.

Faisant fi du sous-titre abject (« la plus grande répression jamais filmée », tu parles d'une première !), astuce infecte de publicitaire dont on ne pouvait a priori tenir rigueur au film et à son auteur, et mû par les bons souvenirs que j'avais gardés de *La Terre Promise*, j'ai vu « le dernier Littin » dès sa première séance. Un mercredi d'août, au Quatorze Juillet. La déception fut à la mesure de l'élan.

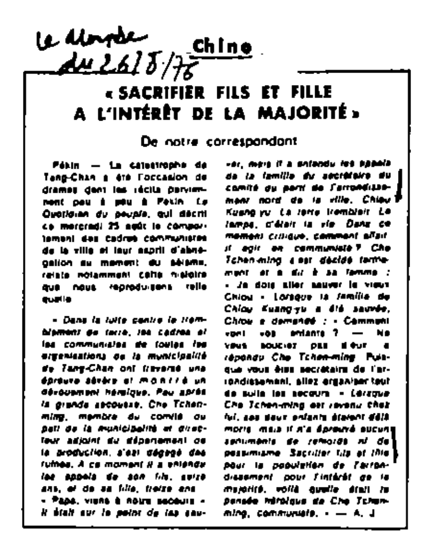
Où veut-il en venir mais où veut-il donc en venir ? ne cessais-je de me demander, en voyant, stupéfait, se dérouler *une fois de plus* l'escalade exploitation-révolte-répression-résistance-répression selon une logique impitoyable dont la représentation n'innovait que par le record dans le spectaculaire que visiblement elle ambitionnait et peut-être battait (pas si ab-ject que ça, alors, ce slogan ?). Ils avaient les moyens et ils ont mis le paquet : ça trime et ça crève, ça s'insurge et ça saigne, ça se révolte, ça gueule, ça en prend plein la gueule et ça dégueule, ça mord la poussière, ça poudroie et ça merdoie, ça vit à genoux puis ça meurt debout et ça se cadavérise au ralenti et en longue focale, ça en bave, ça enrage, ça brave, ça gagne des batailles mais ça perd la guerre, ça escompte sur la solidarité mais c'est Blücher qui arrive, ça ne manque ni de panache ni de morgue et même ça se ho-hisse jusqu'à l'épique. Plusieurs fois, je marche. Plaisir à voir sauter en l'air un tortionnaire dynamité. Satisfaction quand les soldats de l'armée du capital tombent dans le piège des malins mineurs. J'admire le courage, la ruse m'émerveille, je salue les insoumis. Et me murmure que, oui, la bourgeoisie, jamais on ne montrera assez sa cruauté glacée, ses calculs égoïstes. Jamais non plus assez on ne dira combien le peuple est grand, fier, héroïque. Oui, jamais assez. Pourtant bientôt moi, j'en ai assez. Trop c'est trop. Je ne marche plus. Je m'abstrais dans ma question (où veut-il en venir ?) et surveille l'écran du coin de l'œil. J'attends. Car ce déferlement de terreur impériale et d'héroïsme populaire dont le flux, à force de ressassement, excède le réalisme conventionné des reconstitutions historiques, à l'évidence, n'a pas pour but que de susciter tour à tour notre indignation et notre sympathie, notre colère et notre compassion. Littin n'est pas Leone, quand même ! Il va bien y avoir un moment où le film va nous proposer d'échanger notre émotion contre une leçon !

Le troc vint tard, mais il vint. Le message était mince, laconique, élémentaire : nous n'avons pas été assez unis ; la prochaine fois, il faudra être plus unis. U-nis. Tel est le testament politique du héros à l'article de la mort, la conclusion qui achève son témoignage, justifie la rédaction de ces Actes pour l'enseignement des générations présentes et futures. Soyons U. U quoi ?

Je sors du Quatorze Juillet sans trop savoir quoi penser, déçu mais n'osant pas, pas encore, convertir en charges précises tout l'agacement accumulé, deux heures durant, par les défilés et les entrelacs de ces masses de figurants mexicains manœuvrant (manœuvrés) sous le regard mosjoukinien de la vedette italo-internationale, et tout ça pour quoi ? Pour accoucher en fin de massacre d'une banale sentence unitaire. Comme si on ne le savait pas déjà ! Comme si les invocations à l'unité avaient jamais uni qui que ce soit ! Et c'est au nom de cette banalité que, le soleil d'août aidant, dès mes premiers pas sur le boulevard, je me défais du film. Comme d'une vieille peau. Et je m'en vais, à pied, vers la République. Sans avoir compris à quel point la minceur de l'antienne et le volume de l'affrontement font système, quel trait d'union soude le message au spectacle, le banal au monumental, la pensée au corps à corps, quelle logique articule le mot d'ordre et la catastrophe, quelle nécessité impose leur disproportion.

J'achète *Le Monde* et je tombe sur ça.

Impression troublante d'être encore au cinéma. Bien plus : d'assister à la *suite* du film que je viens de voir.



Le Monde du 26/8/76

Chine

« SACRIFIER FILS ET FILLE A L'INTÉRÊT DE LA MAJORITÉ »

De notre correspondant

Pékin — La catastrophe de Tang-Chan a été l'occasion de drames dont les récits parviennent peu à peu à Pékin. *Le Quotidien du peuple*, qui décrit ce mercredi 25 août le comportement des cadres communistes de la ville et leur esprit d'abnégation au moment du séisme, relate notamment cette histoire que nous reproduisons telle quelle.

« Dans la lutte contre le tremblement de terre, les cadres et les communistes de toutes les organisations de la municipalité de Tang-Chan ont traversé une épreuve sévère et montré un dévouement héroïque. Peu après la grande secousse, Che Tchen-ming, membre du comité du parti de la municipalité et directeur adjoint du département de la production, s'est dégagé des ruines. A ce moment il a entendu les appels de son fils, seize ans, et de sa fille, treize ans : « Papa, viens à notre secours. » Il était sur le point de les sauver, mais il a entendu les appels de la famille du secrétaire du comité du parti de l'arrondissement nord de la ville, Chiou Kuang-yu. La terre tremblait. Le temps, c'était la vie. Dans ce moment critique, comment allait-il agir en communiste ? Che Tchen-ming s'est décidé fermement et a dit à sa femme : « Je dois aller sauver le vieux Chiou. » Lorsque la famille de Chiou Kuang-yu a été sauvée, Chiou a demandé : « Comment vont vos enfants ? — Ne vous souciez pas d'eux », a répondu Che Tchen-ming. Puisque vous êtes secrétaire de l'arrondissement, allez organiser tout de suite les secours. » Lorsque Che Tchen-ming est revenu chez lui, ses deux enfants étaient déjà morts, mais il n'a éprouvé aucun sentiment de remords ni de pessimisme. Sacrifier fils et fille pour la population de l'arrondissement, pour l'intérêt de la majorité, voilà quelle était la pensée héroïque de Che Tchen-ming, communiste. » — A. J.

Comment parler d'un film ? Je ne sais plus. Peut-être comme ça. En racontant ce que l'on a fait avant, après.

Le matin avant *Actes de Marusia*, en feuilletant les œuvres de Sartre pour y trouver de quoi étoffer le discours d'un personnage qui, dans la fiction (un roman, on dit) que j'étais alors en train d'écrire, compare l'attitude de Sartre et celle de Gide par rapport au P.C. français et à l'Union Soviétique (Gide stalinien, puis bien vite antistalinien : il n'avait pas eu le temps d'apprendre à lever le poing comme il faut.



Extrait du livre des Editions du Chêne/Magnum sur 36

qu'il avait déjà compris dans quelle galère il s'était embarqué ! Dans quel Goulag, on dirait aujourd'hui. Mais à défaut du mot, la chose est là. Avec bien d'autres. Là, dans *Retour de l'U.R.S.S.* et surtout *Supplément à mon retour de l'U...* Etonnant ! Tout y est. En tout cas, l'essentiel de ce que nous (moi) découvrons aujourd'hui et qui permettait de dire, dès cette époque, que ce qui se tramait dans la « patrie du socialisme » avait peu de choses à voir avec la libération des hommes et des peuples. Et Sartre, dix ans plus tard, qui s'adonne au même compagnonnage ! Et nous, mao-stals d'après 68, qui reprenons le rêve du grand U ! Et dire (nous pouvons en rire maintenant que nous n'en sommes plus) qu'il y en a qui vont attendre le deuxième tome de Bettelheim pour s'avouer que Staline était ce qu'ils en avaient toujours entendu dire ! Et qu'il en est d'autres qui ne ratifieront la critique de l'U.R.S.S. que si c'est Althus qui la sert, que si c'est Alter qui la tousse !) donc, ce matin-là, je m'étais arrêté, dans *Situations VII*, sur une polémique avec Claude Lefort, avril 53, qui m'avait retenue

plus que d'autres textes, peut-être parce que j'avais beaucoup apprécié, cet été, l'essai de Lefort sur l'Archipel de Soljénitsyne — *Un homme en trop* — et que ma curiosité fut piquée d'apprendre quelle querelle Sartre avec lui vingt ans plus tôt avait vidée (les vieux bouquins c'est comme les dictionnaires : on cherche quelque chose, on en cueille dix autres). Plus sûrement à cause du sujet même de la polémique : l'utilité ou non d'un parti pour les masses. Sartre entendait démontrer qu'un Parti était indispensable pour que les masses s'unissent et agissent ; Lefort (aux dires de Sartre) tenait le Parti pour un parasite qui, les masses trouvant leur unité en elles-mêmes, n'avait d'autre raison que de les dominer, de les aliéner, d'en bloquer la créativité. Sartre citait Trotski : « Sans organisation dirigeante , l'énergie des masses se volatiliserait comme de la vapeur non enfermée dans un cylindre à piston. » Et il ajoutait : « Le Parti ne se distingue des masses que dans la mesure où il est leur union... Le Parti forme les cadres sociaux de la mémoire ouvrière, il est l'esquisse de leur avenir, les organes de leur action, le lien permanent qui lutte contre la massification... » A mesure que j'avançais dans ma lecture — et c'était la première fois que je voyais cette question être débattue à un niveau philosophique plutôt que réglée par de fausses évidences, des tautologies ou des arguments frauduleusement historiques — il me semblait de plus en plus nettement que Sartre, disons, avait une vision « réaliste » des masses mais « idéaliste » du Parti, tandis que Lefort (selon ce qu'en citait Sartre) faisait le contraire. Si bien que je me sentais d'accord avec le premier sur la description des masses et avec le second sur celle du Parti (telle du moins qu'elle pouvait m'apparaître, par ricochet, à travers les développements de son adversaire). Positions qui n'étaient pas contradictoires à tenir, puisque Sartre avait beau faire, il n'arrivait pas à démontrer en quoi un Parti pouvait mieux réunir et affermir les masses que toutes autres formes de médiations internes, pourquoi il aurait fallu que ce soit « une organisation dirigeante » qui procure aux masses désagrégées par l'exploitation cette force invincible qui lui faisait et lui ferait toujours défaut. Malgré tous ses arguments, le Parti restait un postulat. Mais ce qui me frappait le plus, à la fin, c'est que Sartre était comme obligé de multiplier les signes de faiblesse du prolétariat, d'accumuler les causes et les preuves de sa passivité. Le reproche qu'il fait à Lefort — « pour mettre le parti hors jeu il faut supprimer la passivité ouvrière ou, si vous préférez, la faire digérer par son activité » — n'est le négatif de sa propre démarche : pour mettre le parti en jeu, le rendre indispensable et maître du jeu, il faut souligner la passivité ouvrière, la rendre indigérable par son activité.

Pendant la projection d'*Actes de Marusia :* impression fugitive d'assister à la *suite* de l'article de Sartre. A Filles-du-Calvaire, l'intuition se fait certitude d'avoir rencontré deux fois, dans la même journée, la même *propédeutique à l'idée de parti unique*.

Quand G.M. Volonté (Gregorio) lance vers le futur son appel à plus d'U, tu as beau chercher, tu ne vois pas en quoi les valeureux insurgés qui se sont battus jusqu'à la mort ont manqué d'unité. Le film t'a montré : a) des scènes d'héroïsme, de ruse, de courage des hommes et des femmes du peuple, b) des scènes de cruauté, de férocité de l'armée, la police (mais aussi d'intelligence), c) des scènes de démocratie ouvrière, réunions assemblées, discussions, votes au cours desquels s'opposent les plus ou moins fermes partisans de la poursuite de la lutte et des moyens pour le faire. Où, dans tout ça, y a-t-il la moindre indication qu'ils auraient pu faire plus en faisant autrement ? Qu'ils auraient pu gagner en se liant différemment ? Ne cherche pas : il n'y a rien. Rien que l'accumulation, côté vaincus, des signes de bravoure, de barbarie, côté vainqueurs.

Alors, en arrivant à Chemin-Vert, tu prends la question par un autre bout, tu l'inverses. *Plus* d'unité, ça veut dire *moins* de quoi ? Quoi en moins ? Il y a une scène qui répond à cette question, et qui même n'a, semble-t-il, pas d'autre fonction que d'y répondre puisque, flash back, elle se situe, dans le temps comme dans l'espace, loin de Marusia et de ses contingences, ailleurs — l'ailleurs de la théorie par rapport à l'expérience. C'est la visite de Gregorio à Recabarren, le fondateur du parti communiste chilien, qui enseigne le marxisme au fond d'une librairie-imprimerie. « Nous avons manqué d'U », dans la bouche de celui qui garde un souvenir ébloui de cette rencontre et de cette leçon, signifie donc : ce qui nous a manqué ce n'est pas le courage, c'est le savoir, ce savoir scientifique qui fait de ses détenteurs des hommes capables de transformer les masses en classe, en une classe *une*, cette science que détient le Parti, d'un

côté, et de l'autre, les Maîtres (capitalistes, militaires — cf. cette autre scène de la conscience scientifique du moment où un officier chilien explique à un officier anglais quelque chose qui ressemble beaucoup à la théorie des dominos). Grégorio regardant l'échec de Marusia c'est une certaine tradition marxiste qui ne contemple la Commune de Paris qu'à seule fin d'y dessiner la place vide du Parti. Ce que le film, en suivant ce regard, focalise c'est une absence, un vide, un manque absolu plutôt qu'un moins relatif, bref, du négatif, et, du coup, tout ce que ces hommes et ces femmes héroïques ont pu inventer, éprouver, endurer, deviner, approcher, conquérir — et aussi bien au niveau organisationnel — est rejeté dans l'ombre, réduit par le raisonnement qui tire la leçon de l'histoire au rôle de repoussoir, de preuve a contrario.

Puis tu t'aperçois, aux abords du Cirque d'Hiver, que ce personnage sur le témoignage — écrit — duquel se fonde le récit, on ne le voit jamais *écrire* (quand il sort son manuscrit, à la fin, pour le confier à ceux qui vont fuir, la surprise est totale) mais, au contraire, très souvent *lire*. Serait-ce que ce qu'il écrit (hors champ) n'est que la répétition, la transcription de ce qu'il lit (dans le champ) ? Que, des actions du peuple, il ne voit (dans le champ) que ce qui en est déjà inscrit, repéré, analysé, fixé, consigné (hors champ) ? C'est, en tout cas, cette position de lecteur, c'est cette pratique-là qui, outre sa prépondérance à occuper le centre du cadre et sa propension à rouler des regards lourds de sens, le désigne comme personnage principal, c'est-à-dire le distingue de la masse des figurants et des rôles secondaires, fait qu'il n'a pas seulement, comme les autres, de l'héroïsme, mais qu'il est le héros — positif évidemment. Car d'où lui vient, sinon de là (de ses livres) et de là seulement, cette *conscience* rétrospective de ce qu'il aurait fallu, prospective de ce qu'il faudra faire ? Et cette impression de *maîtrise* qu'il a (et que le film est chargé de communiquer) quand il lance son message final comme on prononce une sentence, en quoi s'enracine-t-elle sinon dans ces déjà-écrits ? Et seulement en eux — car il ne s'agit pas de dénier à une réflexion politique le doit ou le fait de se soutenir d'un écrit antérieur ou extérieur, mais de remarquer que *dans le système du film* la prise de conscience de Gregorio ne s'élabore de rien d'autre. Le sens qui empèse ses regards de héros : un savoir apprêté dont il se veut le hérault. Un savoir qui se passe de démonstrations ou plutôt qui ne voit dans le cours des choses que des démonstrations de sa véracité. Dans la bouche et sous la plume de Gregorio, l'unité est un postulat et non le fruit d'une expérience. Un postulat qui en cache un autre. Qui sème l'U récolte le Parti. Graine de Parti : ainsi vise à le typer la mise en scène de ses lectures (lectures nocturnes, difficiles, patientes, livres usés, précieux, soignés — tous les traits de l'image du militant ouvrier y sont), mais ce que le film, à son insu, donne à voir en excluant de la scène l'écriture de Grégorio, c'est le passage d'un texte à l'autre (de celui qu'il lit à celui qu'il écrit ; de celui qu'il a reçu à celui qu'il expédie) comme répétition du même. Aveu involontaire que la nature de ce savoir n'est pas, ou pas seulement, scientifique.

J'observe que si les textes sont identiques, les signatures, elles, sont différentes. Qualitativement différentes. Jusqu'à changer le statut du texte, jusqu'à le transmuer. C'est que c'est de sa mort que Grégorio signe le sien. Le héros se distingue des autres non seulement parce qu'il lit (dans le champ) et écrit (hors champ) et que dans ce va-et-vient progresse sa conscience et s'accroît sa science, mais aussi parce qu'il choisit sa mort au lieu de la subir. Il la choisit même deux fois : une fois, en se retranchant dans le Théâtre de la cité pour y combattre farouchement jusqu'à la dernière cartouche, au dernier sang : une seconde, en acceptant, pour éviter le massacre des enfants pris en otages, de se livrer sans combattre — et il mourra les mains nues, fusillé. Les autres, même s'ils défient les soldats, bravent les fusils, se jettent, ceinturés de dynamite, sur l'escouade qui vient les arrêter, les autres, la mort, ils la reçoivent en pleine gueule, sans arrière pensées, à ras de révolte, sans la conscience qui la sublime. Lui, non. La seule maîtrise réelle qu'il possède est celle du symbolique, de ce qui confère aux écrits le sceau de la Vérité. C'est au nom de la science du Parti que meurt Grégorio ; c'est au nom de la mort de Grégorio que le Parti se proclamera Vérité. Et au nom de cette Vérité prétendra au Pouvoir.

Nécrocratie ! Brrr... ça fait froid dans le dos. Encore plus si l'on se rappelle — ce que je fais vers Sébastien Froissard — la scène qui, au début, nous découvre Grégorio comme personnage principal : son refus de cacher un ouvrier qui vient de descendre

un garde-chiourme qui avait assassiné un frère ou un ami. S'il le laisse vainement frapper à sa porte, ce n'est pas tellement qu'il a peur des conséquences, c'est parce qu'il *sait* la vanité de ce qu'il a appris ou apprendra bientôt à nommer « révolte individuelle », aventurisme. Brrr...

Le Savoir, le Pouvoir, la Mort, la Vérité... Savoir égale Pouvoir. Pouvoir de donner le Mort. Pouvoir reçu de la Mort. Le Savoir de la Mort est la Vérité du Pouvoir. La Mort est la Vérité du Pouvoir. Le Pouvoir est la Vérité de la Mort. La Mort au Pouvoir... Et que sais-je encore ? Une heure après la vision de ces *Actes de Marusia* et à quelques centaines de mètres du « Quatorze Juillet », je me retrouve devant ces mots, à les mélanger, à les tourner dans tous les sens, avec le sentiment que leur jeu détient quelque chose de fondamental pour expliquer le Parti U. Mais quoi ? Je ne saurais encore le dire.



Propédeutique à l'idée de Parti unique (et le rêve de tout Parti est un jour d'être unique). Est-ce que je force le sens de ce film ? Dans un geste inverse mais symétrique de celui par lequel certains lui font tenir le discours du programme commun (« *appel au regroupement de toutes les sincérités, de toutes les énergies entendant transformer le monde social... rechercher la nécessaire, l'indispensable politique d'alliance* », Cervoni), ne suis-je pas en train d'essayer de le pousser vers rivages extrêmes qu'il n'a ni l'intention ni les moyens d'atteindre ? Je ne crois pas. A mesure que j'approche de la République, je vois ces « Actes » des Apôtres de l'U s'inscrire dans une tradition bien précise. (Je vois : ce n'est pas une figure de style théorique, la conclusion d'une démonstration objective. Les sautes, les trous, les approximations, les hésitations, les certitudes abruptes, les miroitements trompeurs de la spontanéité de ce texte indiquent assez, me semble-t-il, que c'est un personnage de fiction qui marche depuis le « 14 Juillet » jusqu'à la République, donc que ce qui s'écrit ici est le fait d'un être subjectif. Ce texte n'est pas une critique de film. Je n'ai rien à prouver. Je dis ce que je dis. Je vois). Cette tradition : celle qui a réduit la Révolution d'Octobre à l'action (moteur !) des seuls bolchéviques, donc d'un Parti seul. Celle qui a inventé la théorie du socialisme scientifique et des masses trade-unionistes. Celle qui a formulé le rapport du politique (Parti) et de l'économique (Syndicat) en termes de courroie et de transmission. Celle qui a fait dépérir les soviets au profit de l'Etat. Celle qui a caricaturé la pensée ouvrière pré-marxiste en un chaos d'utopies rétrogrades. Celle qui se gausse de la révolte « petite-bourgeoise ». Celle qui a épuré la Résistance de tous les Francs-Tireurs vraiment non alignés pour laisser le champ libre aux retrousseurs de manches. Une tradition à laquelle il est difficile de se soustraire, si forte est sa domination, l'évidence qui l'entoure. Depuis que l'idée et la forme Parti/Centralisme l'ont emporté, dans le mouvement ouvrier, sur l'idée et la forme Association/Fédéralisme (grâce à une ruse de l'Histoire qui a fait aux dominés emprunter aux dominants leurs principes

d'organisation), chaque fois que la question de l'Unité des masses se pose c'est invariablement le Parti, le Parti U, qui vient en réponse. Et si cette question n'est pas sans objet, elle est loin d'avoir une seule réponse possible. Réactiver certains courants de pensée, d'organisation, d'action, qui furent éliminés par ce darwinisme social qu'est le marxisme-léninisme : ce n'est pas un rêve, ça se passe aujourd'hui, le contre-courant existe. Ne plus céder au réflexe dominant. Quand un film, un de plus, au lieu de préparer les gens à l'autonomie, s'ingénie à leur imposer la fusion dans le grand U comme seule forme de relation entre eux, ne plus crier bravo, mais haro.

Et tu arrives là, sur cette Place où aboutissent, à moins qu'ils n'en partent, tant de défilés U. Et tu te souviens du nombre de fois que, mêlé au cortège, tu as joué, avec ceux qui se proclament « unitaires pour deux », à la guéguerre des mots d'ordre, à la guérilla de la métrique. « Le peuple *armé* jamais sera vaincu » contre « le peuple *uni* jamais etc. », « une seule solution, la révolution » contre « une seule solution, le programme commun », « ce n'est qu'un début, continuons le combat » contre « avec le P.C. continuons, etc. ». Lequel a commencé à couler ses fantasmes dans les rythmes de l'autre ? Car c'est bien de ça qu'il s'agit — et si le Parti est un postulat, son refus ne l'est pas moins, d'où ce qui serait intéressant à savoir c'est pourquoi il y a des individus qui en éprouvent le besoin et d'autres non, mais cela il n'y a guère qu'une analyse profonde d'une situation profonde qui pourrait nous le donner. Fantasmes d'unité, fantasmes d'armement, fantasme de révolution, fantasme de paix... Fantasmes que ce qui soudain se condense en un mot, un sigle, une lettre ! Et quand tu te seras dit, en n'entrevoyant qu'à moitié le sens de cet emboîtage : l'Unité est une ruse du Parti, le Parti est une ruse de l'Etat, l'Etat est une ruse de la Raison, la Raison est une ruse de l'Histoire, et vice-versa, tu seras bien avancé ! Il ne te restera plus qu'à prendre le métro pour rentrer chez toi et retrouver tes fictions. Tiens, ils ont modernisé la station — orange. Comme le petit livre rouge du Programme U.

« Mao est mort. Bon alors, qu'est-ce qu'on voit ? On voit Giscard dire : le phare de la pensée mondiale. On voit Mitterrand dire : je suis fier de l'avoir rencontré. On voit Marchais, qui n'a pas arrêté pendant des années de casser la gueule à tous les maos par service d'ordre interposé... Bon. On voit toutes les élites occidentales s'extasier sur ce dieu vivant qui vient de mourir. Je dis : qu'est-ce qu'il y a ? Il y a un culte de personnalité. En Chine ? Oui, certainement en Chine. Mais en Occident ? En Occident, certainement. Et qu'est-ce que c'est que ce culte de la personnalité ? C'est le culte de l'Etat. Tout simplement. Qu'est-ce qu'on admire chez Mao ? Qu'est-ce qui fait bander Giscard, Mitterrand et Marchais en même temps ? C'est le grand timonier. C'est Giscard à la barre, Mitterrand au volant et Marchais à la pagaie. De quoi ils rêvent ? Ils rêvent du grand timonier. Qu'est-ce qu'on est en train de cultiver actuellement à l'occasion de la mort de Mao ? On est en train de cultiver le respect de l'Etat. »

André Glucksmann (à RTL, Journal inattendu du 18.9.76)

Tiens, tout à l'heure, à Radio Cocorico, Marchais a fait un pas de plus vers l'ignominie. Budapest 56 ? Je vais vous dire (Chirac aussi commence toutes ses réponses par Je vais vous dire) : la meilleure façon de conduire une voiture c'est pas de toujours regarder dans le rétroviseur ! Et toc...

Manouchian aurait-il regardé souvent dans son rétroviseur ?
Manouchian aurait-il avalé la fable de la contre-révolution hongroise ?
Manouchian aurait-il été député ou sénateur ?
Manouchian aurait-il mis en alexandrins le « retroussez vos manches » du ministre Thorez ?
Manouchian aurait-il eu le prix Staline ?
Manouchian aurait-il été lissenkiste ?
Manouchian aurait-il gobé les procès Kostov, Rajk, Slansky, London ?
Et au procès Marty-Tillon, Manouchian aurait-il assisté le procureur Duclos ou figuré comme troisième inculpé ? Et dans ce cas, aurait-il été exclu comme Marty ou remis à la base comme Tillon ?
Manouchian aurait-il pris chaque année ses vacances en U.R.S.S. ?
Manouchian aurait-il pris parti pour les Chinois contre les Soviétiques ? Et dans ce cas, ses poèmes qui dorment dans un tiroir d'Arménie Soviétique auraient-ils eu plus de chances d'être édités à Pékin qu'à Moscou ?

Manouchian aurait-il refusé le prix Nobel ?
Manouchian aurait-il traité Sartre de « hyène dactylographe » ? Et ricané au nom de Soljénitsyne ?
Manouchian aurait-il fait partie du réseau Jeanson ?
Manouchian serait-il devenu fou après le Printemps de Prague ?
Manouchian aurait-il donné sa voix à l'exclusion de Garaudy ?
Manouchian aurait-il voté la motion Balibar sur la dictature du prolétariat ?
Manouchian aurait-il adhéré au nouveau Secours Rouge ?
Manouchian aurait-il présidé l'Association des Amis de l'Albanie ?
Manouchian aurait-il édité ses mémoires chez Maspéro ou au Livre Club Diderot ?
Manouchian aurait-il pris en stop le STO Marchais ?
« La vie de Manouchian : une symphonie inachevée... Personne ne peut dire comment, hors du tragique, cette symphonie aurait pu se terminer. » (Mélinée Manouchian).

Manouchian aurait-il, s'il était encore vivant, écrit dans *Libération* (ou *L'Humanité*) un article pour avaliser le film de Cassenti ?
Question absurde. Si Manouchian n'était pas mort, Cassenti n'aurait pas fait son film. Ce qui intéresse Cassenti chez Manouchian, c'est sa mort, c'est qu'il est mort. D'abord parce qu'ainsi il y a peu de chance qu'il soit contredit (et aussi bien par la suite de sa vie). Ensuite, parce que sa vie le gêne. Ou plutôt, périphrasons : ce qui a précédé sa mort (et son arrestation) n'est pas ce qui l'arrange le plus.

Si Cassenti commence son film par l'exécution des 23, ce n'est pas seulement, comme il le dit, pour des raisons de (dé) dramatisation, on commence par la fin et après ça mon vieux on peut vraiment s'intéresser mais vraiment à ce qu'ils étaient ces gars-là à leur histoire leur histoire dans l'Histoire tu vois sans qu'un suspens idéaliste oui idéaliste et je dirais même bourgeois vienne nous brouiller la vue et les idées tu vois, non ce n'est pas pour ça, c'est parce que le film n'a rien d'autre à dire d'eux, ne parle que de ça, de leur mort, ne veut montrer que ça, qu'ils sont morts — dans tous les sens du terme.

Les 3/4 (laissons le décompte exacte à un futur thésard), les 3/4 du matériel historique que le film met en scène concerne, non l'action de ces partisans, mais le moment où ils ne sont plus actifs, où ils sont *arrêtés*. Exécution au Mont-Valérien, derniers instants en prison, dernières lettres, dernières phrases. La plupart du temps, la caméra ne s'attache à eux que quand — et parce que — ils sont à l'article de la mort. Le comble est atteint avec le personnage d'Olga Bancic (seule femme — arrêtée — du Groupe, décapitée à la hache en Allemagne) autour de laquelle les séquences qui la montrent ou l'évoquent tressent une véritable couronne mortuaire : a) comment jouer sa mort, se demande — en geignant — la comédienne chargée de l'incarner, est-il possible de mourir en héros, sans peur, sans pleur, et l'acteur qui joue Manouchian lui explique, avec l'exemple de Victor Jara et de Txiki, comment l'on peut mourir héroïquement, b) alors, on la verra, quelques centaines de mètres de pellicule plus loin, escortée par trois soldats allemands, marcher la tête haute vers le billot, avec sur la bande son, c) sa dernière lettre, adressée à sa fille Dolorès, d) qui est présente, aujourd'hui, sur le plateau de la Cartoucherie de Vincennes avec pour seule expression une immense tristesse, on peut même dire, une gueule d'enterrement.

Le mot que le film met le plus souvent dans la bouche des témoins (survivants joués par des acteurs) et des comédiens, pour caractériser Manouchian et ses camarades, c'est le mot : *fusillés*. Quand les jeunes/loulous/motards débarquent à la Cartoucherie au milieu de la fête/enquête/tournage, voici comment on leur présente l'affaire : « c'est un bal, un pique-nique, en souvenir de nos amis... morts pendant la guerre... fusillés par les Allemands ». Et tout est à l'avenant.

La vie des partisans n'est pas ce qui semble intéresser le plus Cassenti, leur action ne semble pas être ce qui l'arrange le plus — et par derrière lui, le P.C. de Marchais. De leurs actions, il faut qu'il en représente un peu, bien sûr, pour que l'on ne puisse pas dire qu'ils ne faisaient rien, mais pas trop, mais le moins possible, pour que ce qu'ils ont fait ne viennent pas discréditer le P.C. actuel, troubler son image de marque, mais

au contraire redorer son blason en le teintant, juste ce qu'il faut, du rouge qui sied à une institution révolutionnaire ou qui se prétend telle. Voyons comme il s'en tire.

Voyons ce qu'il retient — et par là, ce qu'il élimine — des innombrables et très diverses opérations du Groupe FTP-MOI commandé par Missak Manouchian.

Deux, il en met deux en scène. Et deux seulement.
L'attentat contre Ritter. Un déraillement.

L'exécution de Ritter. Elle est brièvement montrée mais longuement expliquée, justifiée. Ritter, c'était qui ? Le Docteur Ritter était un haut responsable de la politique hitlérienne en France. C'était lui qui supervisait le S.T.O. (Service du Travail Obligatoire) et qui, donc, comme le souligne Manouchian, avait « organisé le départ forcé en Allemagne de 600 000 travailleurs » (dont Marchais). Pleinement justifiée, donc, l'exécution. Parce qu'elle vise au sommet.

C'est la seule action de guerre contre des personnes que le film donne à *voir*. Les autres attentats qu'il mentionne *dans les dialogues* sont tous du même type : ils visent haut. Que ce soit ces généraux que Boczov, au procès, revendique d'avoir abattus ou ces officiers que Rayman se vante, auprès de sa petite-amie, d'avoir descendus après leur avoir demandé du feu — « j'en ai eu quatre comme ça ».

Or, d'après ce que je sais — et que tout le monde peut savoir (Cassenti aussi bien) en lisant le témoignage de Mélinée Manouchian [1], l'enquête de Philippe Ganier Raymond [2] (que je soupçonne être le G.R. qui a écrit dans Libération un article de complaisance pour ce film pourtant très contradictoire avec les faits qu'il a lui-même rassemblés, ma parole, *Libé* [3], c'est plus un journal, c'est une colonne Morris !), ou encore en lisant le gros bouquin de Tillon sur les F.T.P. [4], le récit de Roger Pannequin, partisan de la première heure dans le Nord, « Ami, si tu tombes » [5], et quelques autres pages ou chapitres ici et là de la même veine — d'après ce que je sais donc, les partisans ne flinguaient pas que des officiers ou des hauts responsables politiques nazis. Ils ne faisaient pas de détail. Tout occupant, en uniforme ou non, était un ennemi, et ils balançaient leurs grenades offensives partout où des allemands se trouvaient rassemblés : hôtels, restaurants, stades, cinémas, bordels, casernes, camions, piscines. Leurs bombes tuaient sans considération de grade. Et après l'attentat, restait sur place un observateur, qui n'avait pas pris part à l'action, (très souvent Abraham Lissner, que le film représente, aujourd'hui, en vieillard semi-gâteux, on y reviendra), pour compter les morts et les blessés, évaluer les dégâts, afin de pouvoir mentionner des résultats précis dans les communiqués que Mélinée tapait pour Londres et Moscou. Il arrivait même que l'un ou l'autre des activistes, contre toutes les règles de sécurité, revienne pour jouir du spectacle que son geste avait déclenché. *A chacun son boche :* tel était le mot d'ordre. Et ce mot d'ordre (qui s'étalera à la une de l'Humanité le jour de l'insurrection de Paris), les premiers partisans l'ont eu, l'ont inventé spontanément, dès les premiers jours de l'Occupation. Parce qu'ils étaient depuis longtemps des anti-fascistes actifs (anciens d'Espagne, réfugiés politiques de pays déjà soumis au fascisme). A la différence de l'appareil central du P.C. qui envoyait Fajon demander à la Kommandantur l'autorisation de faire reparaître l'Humanité, le journal des amis de Staline qui était l'ami du peuple allemand, le journal qui avait fait de la pub, et pas qu'un peu, au pacte germano-soviétique, les francs-tireurs de la première heure n'ont jamais eu l'illusion ni l'espoir qu'on pouvait, pour construire le socialisme en France, attendre plus de compréhension de la part de l'Occupant que de la Bourgeoisie Française, désignée, jusqu'à la rupture du Pacte par Hitler (à la grande surprise de Staline), comme l'ennemi principal — ce qui avait pour conséquence par exemple que la presse du Parti réduisait à de simples revendications économiques la grève des mineurs du Nord de mai-juin 41 qui avait un contenu anti-Allemands sans équivoque.

En ne représentant, dans son film, qu'un attentat des partisans contre un très haut responsable nazi, outre qu'il venge un peu (symboliquement) son camarade Secrétaire Général, puisque c'est Ritter qu'il abat, Cassenti s'aligne sur la politique actuelle de son parti qui ne prend jamais dans son collimateur que les Grands Monopoles, ne donne en pâture à ses troupes que quelques noms archi-codés, les Dassault, les Rothschild, les de Wendel, les Empain, Europe I. En s'écartant de la vérité historique (car,

1. *Manouchian*, EFR, 1974.

2. *L'Affiche Rouge*, Fayard, 1975.

3. ... que j'achète tous les jours au même endroit !

4. *Les FTP, la guerilla en France*, Julliard 1962. Voir aussi *Un procès de Moscou à Paris*, Seuil, 71.

5. Aux Editions du Sagittaire, 1976.

malheureusement pour lui, il en existe une), le film écarte tout rapprochement « malsain » entre hier et aujourd'hui, empêche par exemple de se demander si les pratiques des maos de la G.P. et de la N.R.P. (nouvelle résistance populaire), qui, il n'y a pas si longtemps (mais l'idée et le geste ont fait leurs chemins), s'en prenaient physiquement — et symboliquement — à certains agents subalternes de l'exploitation, petits-chefs et autres flics-maison et pas seulement au Capitalisme Monopoliste d'Etat, séquestraient des cadres et pas seulement des P.D.G., si ces pratiques — justes ou pas, peu importe, là n'est pas la question — n'étaient (ne sont) pas davantage dans la ligne des Partisans d'hier que les manœuvres savantes des stratèges des bancs de gauche du Palais Bourbon.

Le déraillement. C'est un véritable sabotage... de ce qu'étaient de telles opérations, hier, de ce que sont ou pourraient être leurs équivalents aujourd'hui. Sa représentation confine à l'imagerie. La scène est si immatérielle (et les accessoires n'y changent rien), si éthérée, si abstraite — un éclair, un grand bruit, un peu de fumée (et ce n'est pas seulement une question de moyens) — que le sens qu'elle porte est minimal : « ils faisaient sauter des trains ». A-historique. A quoi ça correspondait dans la stratégie de la Résistance, si vous ne le savez pas déjà, ce n'est pas avec Cassenti que vous l'apprendrez (et on est en droit de lui demander ce minimum d'information et d'analyse, lui qui se vante à longueur d'interviews de lutter contre les falsifications de l'Histoire par l'idéologie dominante). Il ne re-présente pas *un* acte de guerre précis inséré dans un ensemble complexe, il exhibe un *signe* coupé de son contexte, déréalisé. De la bataille du rail, il ne reste que le rail. Le sabotage d'un train est donné comme un acte naturel, évident de la Résistance. Or, même s'il n'en est pas ainsi pour nous trente ans après, au commencement cela n'allait pas de soi. Parmi tous ceux qui refusaient l'Occupation, beaucoup prétendaient que le mieux à faire était de se tenir prêts pour le débarquement allié et, en attendant, de stocker les armes récupérées ou parachutées, pas de s'en servir, et le jour venu, le jour J, des hommes sortiraient de leurs maisons, se formeraient en sections, en bataillons, en régiments, sous le commandement d'officiers réguliers. Pour ceux qui avaient entrepris très tôt de frapper l'ennemi partout où il se trouvait, il s'agissait au contraire d'organiser les forces disponibles et de passer à l'attaque de façon *autonome*. La désorganisation des moyens de transports (de même que les attentats anti-personnels) s'inscrivaient donc dans une stratégie bien précise, et pas dans une autre. C'était dire que la victoire viendrait de la guerilla autant que de la guerre classique, des soldats sans uniforme soutenus par les populations autant que des soldats en uniforme. C'était refuser d'attendre sa libération des grandes Manœuvres des grandes Machines de guerre et des Etats, c'était compter sur ses propres forces, c'était miser sur des petits groupes autonomes. Bref, c'était la question de l'autonomie. Et l'autonomie c'est pas rien, c'est encore un enjeu fondamental. On voudrait la tenir pour rien, comme le P.C. la tient toujours, qu'on ne s'y prendrait pas autrement que Cassenti. On voudrait aussi jeter un voile sur certains sabotages actuels qu'on ferait exactement comme lui. Ceux qui, aujourd'hui, plastiquent les centrales nucléaires en construction pour lutter contre l'« électro-fascisme », n'auraient-ils rien à voir avec les amis de Manouchian ? Rien non plus les autonomistes bretons, corses, occitans, basques ? Ah, basques, si ! A condition qu'ils soient « espagnols », pas français.

Des débats stratégiques et idéologiques qui agitaient les résistants en général et les FTP-MOI en particulier, il ne reste évidemment rien dans le film. A leur place, pour en tenir lieu, pour les recouvrir, Cassenti a inventé une discussion entre Manouchian, Rayman et Elek sur la question des otages d'abord, puis sur celle de la responsabilité du simple soldat allemand, d'une banalité affligeante. Trois ou quatres répliques rapides pour typer Manouchian en chef sage entre deux extrêmes, la conscience malheureuse d'Elek (quand on sait ce qu'il était, quelle chute !), la haine sanguinaire de Rayman, pour finir par placer dans la bouche du chef un « je n'ai pas de haine pour le peuple allemand » s'opposant à la jouissance meurtrière de Rayman (mimique à l'appui) : et voilà un débat réel englué dans l'humanisme le plus sirupeux.

Oui mais, dira-t-on, et l'auteur ne s'en prive pas, attention, ce n'est pas un film sur le Groupe Manouchian, sur la Résistance encore moins, pas une reconstitution, pas un film historique, réaliste et tout et tout. *L'Affiche rouge* c'est un film sur des comédiens

qui veulent monter un spectacle sur l'Affiche Rouge et qui le font sous nos yeux tout en se posant des questions sur la représentation théâtrale de l'Histoire, attention, nous c'est didactique qu'on est, et brechtien, moderne quoi ! Ah bon ! eh bien, parlons-en de la mise en question de la Représentation et de la mise en scène de la question de la. Le principal problème que les comédiens de Cassenti se posent, la principale question que le film fait (se) poser aux survivants convoqués sur le plateau, gravit autour de la *ressemblance* physique et psychologique des acteurs avec leurs modèles, se fixe sur des oublis et des réminiscences d'ordre anecdotique. Est-ce que je lui ressemble ? Comme vous lui ressemblez ! Oh, c'est tout à fait lui ! Vous trouvez ? Il était plus gai, moins grand, plus jeune, moins gros, plus triste, moins... oui beaucoup moins. De toute façon, ça ne fait rien : c'est du théâtre... Roué, le metteur ! On centre tout sur la ressemblance, puis on se permet de faire le coup du nous on est plus malin que ça, on distancie, on re-présente, on est décalé, ça c'est brechtien !.

Insupportables minaudages, minables affèteries, pauvres jeux de miroir... Mais le plus révoltant dans l'entreprise de Cassenti c'est encore autre chose, c'est la facilité, la médiocrité, la banalité, l'anodinité des caractères qu'ils nous présentent — et quand bien même l'on n'aurait aucune idée des personnages dont ils jouent. Mais quand on a vu une fois, une seule fois, Mélinée Manouchian (comme on a pu la voir, cet été, dans une émission d'Armand Panigel consacrée à la Résistance) on mesure alors encore mieux dans quel affadissement généralisé patauge ce film, et les manières de grandes mondaines de Malka Ribowska (du genre de celles qui tiennent le stand des Amitiés Franco-Tchécoslovaques à la Fête de l'Humanité) de ridicules deviennent franchement odieuses. Et la mièvrerie du supposé Abraham Lissner, typé en vieux radoteur ! Je ne vais pas vous raconter l'histoire de chacun, allez-y voir vous-mêmes, ils sont plus passionnants que les zombies de Cassenti, ils ont de la complexité. Ici, la règle c'est : un trait par personnage, pas plus. Olga Bancic pleurniche, Rayman est ivre de vengeance, Fontanot est pointilleux, Elek fragile, Boczov impassible, Alfonso intraitable. Dans tout ça, où voyez-vous la moindre trace de réflexion sur la Représentation de l'Histoire ou de tout ce que vous voudrez ? On est loin du travail réel des comédiens du Soleil et de leurs interrogations. Il ne suffit pas de mélanger les genres et les scènes, les styles et les époques, tout avec n'importe quoi, pour mettre en pièces les codes dominants. Encore faut-il que ce ne soient pas des formes vides, anémiées, aplaties. La « force » de ce film, c'est de jouer sur tous les tableaux sans miser sur aucun. C'est de glisser sans cesse d'un niveau à un autre dès que se présente une difficulté, en faisant espérer que la solution se trouve toujours ailleurs. *L'Affiche Rouge*, c'est le film le plus frimeur que j'ai vu depuis longtemps, très longtemps. Depuis *Un homme et une femme*, exactement. Exactement la même démarche esthétique et morale : tout dans les signes extérieurs, une suite de simulacres. Avec Cassenti, la Gauche tient enfin son Lelouch.

Jamais film qui se prétendit tel aura été si peu dialectique. La dialectique, ça a quelque chose à voir avec la différence, avec la contradiction, avec l'hétérogénéité. Et pas qu'un peu, il me semble. Avec le *risque* aussi. Une contradiction, une différence, c'est toujours un risque. Cassenti, lui, chasse de son film tout ce qui risquerait d'introduire la moindre contradiction. Il homogénéise tout.

Et d'abord les personnages. Que tous — disparus ou survivants, acteurs ou témoins — soient joués par des comédiens lui assurent une garantie totale de tranquillité absolue. Il suffit d'avoir vu parler, dans l'émission de Panigel, quelques rescapés du Groupe Manouchian pour deviner ce que leur présence dans le film ferait voler en éclats. La confrontation entre hier et aujourd'hui deviendrait incontournable. Au lieu d'avoir devant nous des (lieux communs d') anciens combattants, nous aurions un combat brûlant dont l'enjeu est encore vif. Pas des obsédés de copie d'antique mais des gens qui comprennent plus ou moins bien ce qui est arrivé à leurs compagnons et qui, de toute façon, considèrent que ce n'est pas une affaire réglée. Mais Cassenti et derrière lui le P.C., n'avait pas envie d'entendre sur son plateau autre chose que des anecdotes pieuses, que des évocations décoratives, que des clichés sans développement. Pas envie, par exemple, que Mélinée Manouchian, comme elle le fait dans son livre (et, entre parenthèses, aucun *bandeau* n'a encore aussi bien porté son nom que celui que les éditeurs ont rajouté au livre après le film — merci, Mélinée, sans ce livre je n'aurais jamais fait mon film, ou quelque chose comme ça, signé Cassenti — tu

parles !)* exhibe devant la caméra la lettre dans laquelle Manouchian accuse formellement le commissaire politique du Groupe (qu'on lui avait imposé malgré sa méfiance répétée) d'avoir vendu les partisans à la Police. Encore moins envie de l'entendre se demander ce que signifiait cette phrase de son mari, quelques jours avant son arrestation et alors qu'il venait de se voir refuser par ses chefs politiques et militaires le droit pour son groupe — traqué — de déménager dans une autre ville (Grenoble ou Marseille) avant que le filet se referme : « ils veulent nous mener à la mort ». Ils : les responsables de la MOI, des F.T.P., du P.C. Pas tous, mais certains. Lesquels ? Et pourquoi ? On ne pourrait éviter de poser ces questions. Citée à comparaître, cette trahison, ou ces erreurs, ou pire, cette volonté délibérée de sacrifier un groupe (les raisons ne manquent pas), pourrait provoquer quelques petites contradictions, perturberait le ronron rouge des signes « égale » (le seul opérateur que ce film connaisse), fracturerait la ronde des commu-niants, fêlerait les vases communiquants. Mais ce risque Cassenti ne le prend pas. Logique avec lui-même, il va jusqu'à éliminer de la dernière lettre de Manouchian, lue au début, la petite phrase qui fait allusion à ce faux-pas : « *je pardonne à tous ceux qui m'ont fait du mal sauf à celui qui nous a trahis pour racheter sa peau et à ceux qui nous ont vendus* » — et ce n'est pas de la parano, il a trouvé le moyen de faire parvenir les noms de ceux qu'ils accusent ainsi que les faits précis.

* A en croire l'article de Mélinée Manouchian dans *Libération* du 10 décembre, les images de Cassenti, *maintenant qu'elles sont là,* ne semblent pas la gêner pour retrouver (tous ?) ses souvenirs, tous ses espoirs politiques, toute sa foi dans la lutte permanente contre le fascisme, ne l'empêchent pas de voir dans le film tout ce qui n'y est pas comme si cela y était. Nous qui n'avons pas ses souvenirs, pour traverser les signes et remplir les vides et annuler les annulations, nous sommes bien obligés de nous adresser ailleurs... et pourquoi pas à ce qu'elle a écrit avant que le film n'impose ses représentations.

(Introduire dans le corps du film des survivants et risquer qu'ils contredisent la représentation qu'il veut donner, n'est évidemment pas la seule façon dialectique de traiter le sujet « Manouchian ». Mais si j'insiste sur cette hypothèse — et sur son élimination par Cassenti — c'est d'une part parce qu'elle vient assez spontanément à l'esprit (plusieurs spectateurs l'ont évoquée) et d'autre part parce que Armand Gatti, autour de 68, a écrit sur le Groupe Manouchian-Boczov un scénario, « *Le Temps des Cerises* », fondé sur ce principe. Un groupe de survivants aurait participé de bout en bout à la Représentation filmique, tels qu'ils étaient en 1970. Des comédiens jouant leurs rôles ainsi que ceux des disparus pour la période 43-44. Ils pouvaient être simultanément dans le champ. Il y avait un canevas mais ce que le film visait c'était la confrontation imprévisible dans ses développements entre plusieurs formes de représentations. Et ce n'était pas tout. Le projet était rendu plus complexe par la présence dans l'aventure du film de deux autres groupes : un groupe de loulous et un groupe de militants de l'époque — des maos que les dogmas traitaient de spontex — qui réagissaient eux aussi, chacun avec ses images, à l'Image de Manouchian. Mais aussi les survivants pouvaient réagir par rapport à ces deux groupes. Ajoutons à cela que l'équipe de réalisation ne restait pas neutre, intervenait avec ses propres préoccupations esthétiques et politiques. Cette mise en rapports devait aboutir à une certaine vérité contemporaine des pratiques des Partisans, c'est-à-dire à une nouvelle fiction active. Le film n'a pu être réalisé pour des questions financières mais les divers groupes ont avancé assez loin leur travail. Le projet de Gatti avait de grandes chances d'être dialectique. Il existe bien d'autres voies de l'être. Je pense en particulier à deux manières très différentes de ne pas tricher avec la complexité historique et d'inscrire son actualité : celle d'Allio avec *Pierre Rivière*, celle de Straub avec *Fortini Cani*. (On peut en imaginer d'autres).

Cassenti, c'est le champion — toutes catégories — de la dialectique en trompe l'œil. La différence hier/aujourd'hui ? Dès qu'elle pointe son nez, infailliblement, il la met K.O. L'hétérogénéité que pourrait entraîner la citation dans le corps du film de pratiques politiques *actuelles* est vite résorbée. Par la distance. Txiki, Victor Jara : le rapport passé/présent a *lieu* à l'étranger, pas en France. La question n'est plus : comment des étrangers (et des français) ont lutté/luttent en France (contre le capitalisme, le fascisme), mais : comment on lutte à l'étranger aujourd'hui comme autrefois en France — encore que, on l'a vu, de cette lutte ne soit éclairée que sa fin tragique.

La différence ici/ailleurs ? Au tapis, tout pareil. La seule fois que cette contradiction affleure (les toasts à la Hongrie, à la Roumanie, à la Pologne, sur fond de musique russe jouée par de *vrais* russes) on est dans l'impossibilité de s'apercevoir si cela se passe hier ou aujourd'hui. Pourtant il serait plus qu'intéressant de savoir si ce sont les partisans de 43 qui boivent à la libération de leurs pays ou les comédiens de Cassenti qui trinquent aux illusions de son Parti. La confrontation entre l'espoir du socialisme des premiers et le socialisme du désespoir que les seconds ne devraient pas ignorer est ainsi enrayée.

Or, la question est difficilement évitable : Manouchian et la plupart de ses amis se battaient *pour* le socialisme autant que contre le fascisme. Et le socialisme c'était ce qui existait en U.R.S.S. et qui sera plus tard imposé, entre autres, à la Pologne, à la Hongrie, à la Roumanie. Mais Cassenti est vraiment très fort, cette confrontation de l'image du socialisme au nom de laquelle se battaient les partisans communistes et de la réalité de ce socialisme, il réussit à l'éviter. C'est que le lien que le P.C. veut entretenir aujourd'hui avec le *socialisme existant* doit être aussi discret, aussi ténu, aussi vague que possible. Et pour le passé encore plus que pour le présent.



Le numéro d'histrion que Cassenti fait faire au Dr. Goebbels vise — en tout cas, il a cet effet — à plonger dans le noir, à dissoudre dans le néant ou, tout au moins, à tenir à la plus grande distance, une situation historique, déterminante dans le cours de l'anti-fascisme, qui s'offre, à première vue, comme une symétrie, mais qui, à y regarder de plus près, apparait comme un véritable *dialogue* (ou encore : un *concours*) : les rapports Staline-Hitler, dont le pacte germano-soviétique n'est que la partie visible. Si l'on veut être dialectique, on se doit de rendre compte qu'en « leur » temps les nazis n'avaient pas le monopole du Spectacle, pas plus que celui d'ailleurs de la répression contre les militants anti-fascistes : Staline était un sérieux concurrent — les anciens d'Espagne n'attendront même pas la rupture avec Tito pour en savoir quelque chose. Les rapports du IIIe Reich et de l'Union Soviétique furent scandés par un incroyable festival de mises en scène pour aboutir à ce Pacte qui n'était pas seulement, comme on le croit trop souvent, un simple pacte de non-agression mais aussi un pacte de collaboration active, collaboration qui alla, de la part de Staline, jusqu'à remettre à la Gestapo des communistes allemands réfugiés en U.R.S.S., Béria poussant même l'amitié jusqu'à interdire aux gardiens du Goulag d'insulter les prisonniers politiques (c.a.d. en majorité, des communistes) en les traitant de fascistes. Alors, s'il est vrai que le procès du groupe Manouchian, comme celui de Dimitrov, relevait du « grand spectacle », les procès de Radek et de Boukharine n'en relevaient pas moins. Avec un spectateur privilégié : Hitler. Car ces procès mis en scène à Moscou ne jouaient pas seulement un rôle interne (de répression de toute opposition) mais aussi, comme le montre remarquablement Pierre Daix dans *Le Socialisme du Silence* [6], prenaient place dans la politique étrangère de Staline. Quand Radek s'accusait de s'être mis d'accord avec Trotsky pour accélérer l'affrontement entre l'U.R.S.S. et l'Allemagne et qu'il était condamné pour cela, le message était clair et Hitler était bien placé pour le décoder (de même que les Etats occidentaux qui souhaitaient cet affrontement) : pas de conflit armé avec l'Allemagne. Quand Boukharine et ses « complices » sont condamnés pour collaboration avec les services secrets nazis, les partis communistes et les gouvernements occidentaux sont fondés à croire que l'U.R.S.S. veut certes la Paix « comme tout le monde » mais ne composera pas avec une puissance fasciste : c'est qu'ils ne voient que le devant de la scène. Les services de l'Etat d'Hitler, eux, ont vue sur les

6. *Le Socialisme du Silence*, le Seuil, 1976

coulisses, ils sont bien placés pour savoir que l'accusation est fausse, que Boukharine n'a jamais émargé chez eux et, qui plus est, qu'il a été l'un des premiers à proner la lutte contre les fascistes (dès 34). Encore quelques efforts de Staline et Hitler ne répugnera plus à pactiser avec lui.

On s'éloigne du film ? Pas du tout. On est en plein dans l'Histoire que le film de Cassenti a pour but d'ensevelir. Car ces procès avec lesquels Staline fera preuve d'un certain génie de la Mise en Scène à Double Fond, témoignaient de la résistance de l'Etat soviétique à adopter une ligne politique — celle de front populaire anti-fasciste définie par l'Internationale Communiste en 1935 — qui impliquait l'abandon, même tactique, de la position de Parti Unique.

A force de vouloir effacer de son passé tous ses traits de Parti U, le P.C. n'a plus de Passé ou presque. Il faut qu'il s'en refasse un.

L'Affiche Rouge, ça sert à ça, à parer de gloire le Parti de Marchais. Manouchian est entré dans la légende ? Qu'il y reste ! Moins on en saura sur lui, mieux ça vaudra. Tout ce que vous devez savoir, chers spectateurs et espérons-le électeurs, c'est que Manouchian était communiste et qu'aujourd'hui les communistes, c'est nous, les amis de Marchais. Manouchian nous appartient. Nous sommes tous des Manouchian. Si vous aimez Manouchian, votez pour nous. Nous sommes ses héritiers légitimes... Voilà à peu près ce que dit le film de Cassenti après avoir vidé la vie de Manouchian et de ses camarades de sa substance. Dix petites lettres : c'est pourtant tout ce qu'il y a de commun entre le communiste Manouchian et le communiste Marchais. Le film de Cassenti est un œuvre de notaire véreux (ils le sont tous) qui argue sans scrupule d'une homonymie pour capter un héritage.

Du bon travail de publicitaire aussi. Cassenti sait qu'il ne faut pas matraquer le nom du produit. « *On a coupé beaucoup de scènes explicatives sur le rôle du P.C. et de la C.G.T.* ». Tu as raison, mon vieux, le « hard sell », ça ne paie plus. Super soft, le story board. Pas de claim final. Et surtout pas de pack-shot : le produit ne gagne pas à être montré. Une inscription bien placée de la marque — vive le parti communiste, sur un mur de prison — et c'est tout, ça suffit. Bien joué. Résultat : la presse u-na-ni-me.

La reprise de marque n'a fait aucun problème. C'est qu'elle a eu lieu à l'endroit précis où l'on a l'habitude de voir installé un parti : une tribune. L'inscription du slogan (en même temps que la transmission de l'héritage) se produit immédiatement après la séquence du tribunal transformé en tribune par les accusés. Si bien que l'on peut dire qu'elle s'écrit aussi depuis là, qu'elle a *lieu* là. On voit que ce qui intéresse le P.C. de Marchais c'est d'occuper la tribune où Cassenti a placé Manouchian. Je ne dis pas que Manouchian et ses camarades n'ont pas utilisé leur procès pour proclamer en paroles ce qu'ils faisaient en actes, et leurs raisons et leurs espoirs, je dis que Cassenti et le P.C. ne retiennent de Manouchian et de ses amis que leur passage à la tribune parce que c'est ainsi seulement que leur image peut leur profiter. Vive le parti communiste d'aujourd'hui, c'est ce que le film fait crier/écrire aux communistes d'hier. Le pouvoir de la tribune (à quoi on peut symboliquement ramener la visée du P.C.), le pouvoir par la tribune a besoin de s'appuyer sur la Mort de quelques uns (qu'on dira avoir risqué leur vie pour ce pouvoir-là même si c'était tout autre chose qui les soulevait). Exactement comme la Vérité scientifique du Parti a besoin de la Mort de quelques uns pour devenir une Vérité d'un autre ordre, une Vérité qui a droit au Pouvoir. Le Pouvoir (d'Etat) est toujours une nécrocratie. *L'Affiche Rouge* est une fiction d'Etat.

Manouchian est mort une première fois le 21 février 44, peut-être en chantant : ni dieu, ni césar, *ni tribun*. Il est mort une deuxième fois le jour où Cassenti lui a fait parrainer un tribun. L'a incrusté à la tribune du Programme Commun dans un fauteuil du Parti U.

Tiens, ce matin, Hua-Kuo-Feng a posé la première pierre du Mausolée de Mao.

Jean-Paul FARGIER



Photographies. 4

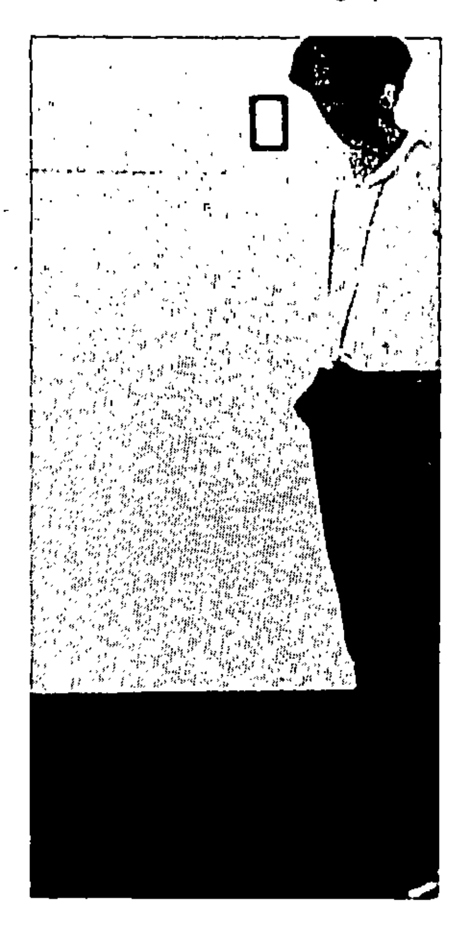
Le miroir à bascule

par
Alain Bergala

Cet épouvantail ne figure ici que comme emblème. Il permet d'égrener les points sensibles d'un statut théorique (encore à venir) de la photographie : reste, déchet, simulacre, castration, fétiche, obscénité, cadavre...

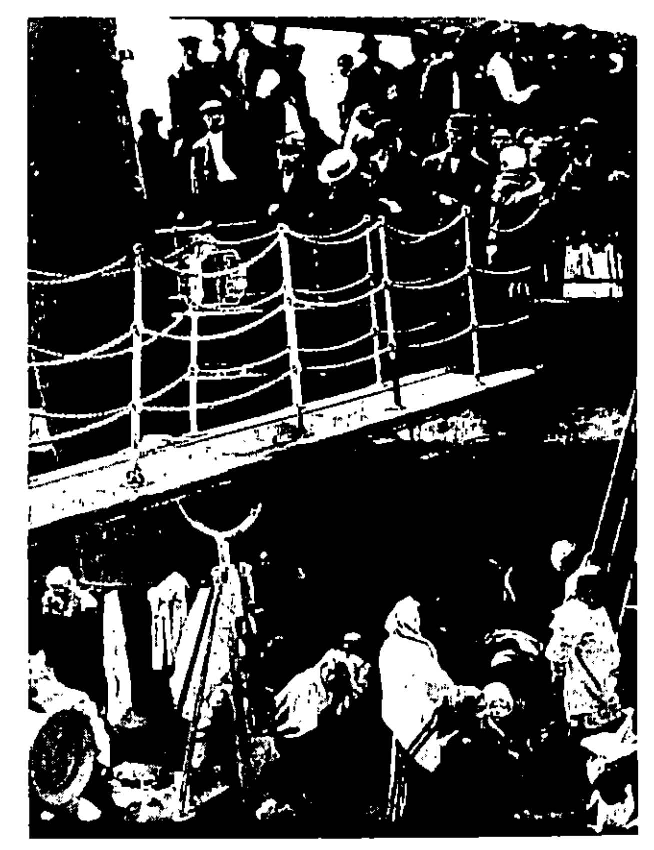


1



Edward Steichen. 1898. Autoportrait. 2

Ce que met en scène cet autoportrait, ce sont en fait les deux fonctions contradictoires du cadre. Le cadre externe qui tranche, découpe, fragmente ; le cadre interne qui focalise, autonomise, totalise. Entre les exigences de ces deux cadres le photographe, visiblement, se trouve coincé.



Alfred Steiglitz. 1907. L'Entrepont. 3

Cette photo est des plus célèbres et revient, dans les histoires de la photographie, avec une insistance à la fois exemplaire et suspecte. C'est qu'elle réussit une opération délicate, dont elle est le modèle : inscrire formellement la marque, la différence, la division pour mieux constituer comme signe totalisant, modèle réduit, métaphore globale.

La photographie, antérieure au film de 70 ans, est encore à constituer comme objet théorique ; s'il lui arrive de traverser, par éclairs, le champ de la théorie (Eisenstein, Brecht, Benjamin, Barthes) c'est presque toujours en contre-bande, sur les territoires balisés de la littérature ou du cinéma. Il y a bien quelque chose qui résiste, dans la photographie, qui décourage l'analyse, et on devine en première approximation là où ça pourrait bloquer : du côté de l'absence apparente de réserve dans la scène photographique (d'où l'on peut inférer, un peu rapidement, à l'absence de mystère), de la photo comme trop bon objet, trop complaisamment exposé pour susciter un désir d'analyse. Mais ce qui est sans doute en cause, plus secrètement, c'est l'état de stupeur muette où nous plonge tout face à face un peu prolongé avec la photo, au-delà (ou plutôt en-deça) de la rhétorique bruyante qui en règle la circulation et l'échange, la photo en sa matité, en ce qu'elle porte trace d'un geste radical dont elle est le déchet toujours nié.

*

A propos du haïku japonais, Barthes [1] imagine une « photographie que l'on prendrait très soigneusement (à la japonaise) mais en ayant omis de charger l'appareil de sa pellicule ».

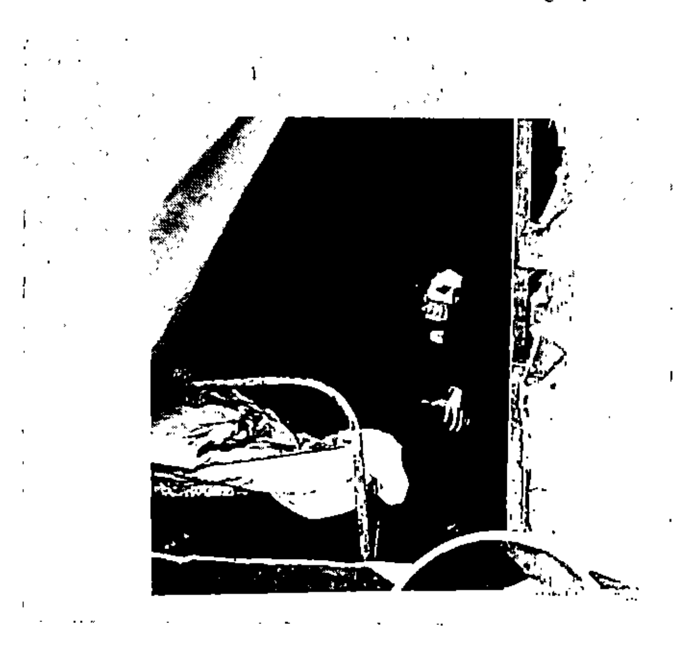
1. *L'empire des signes*. 1970. Coll. Les sentiers de la création. Skira.

Ce geste exemplaire et léger comme une utopie — prendre une photo sans pellicule — désigne la découpe, le prélèvement à l'état pur. Geste primordial de l'acte photographique : dans la métonymie sans fin de la continuité imaginaire (par quoi je me constitue en sujet permanent et homogène), j'opère une découpe sèche, je prélève un unique fragment, avec tout ce que cela comporte forcément d'hasardeux et d'arbitraire. On voit aussitôt tout ce que ce geste pourrait avoir de tranchant et de subversif. Et si Barthes insiste sur l'aspect « très soigneux » de son exécution, il ne s'agit pas de signifier la maîtrise du geste (au sens tout au moins où nous l'entendons en Occident), mais plutôt une attention sereine à ce qui va advenir, car il importe de le démarquer de l'aléatoire, lequel en réfère toujours à une homogénéité mathématique du réel, inhérente à la théorie des probabilités. Geste de rupture, plutôt, qui toujours, d'une certaine façon, congédie son exécutant et le menace en retour, évanouissement bref du sujet de la vision.

Avec les appareils reflex c'est à la lettre que s'absente le sujet de la vision durant les quelques centièmes de seconde où le miroir se relève : le viseur se fait cache noir, le moment de la prise de vue est celui d'une défaillance de la vision. La photographie ultérieure, consistante, inscrite sur pellicule puis sur papier, occupera la place exacte de ce qui n'a pas été vu, de ce qui a été attendu avec une attention soigneuse mais s'est dérobé au moment ultime du saisissement, la place désignée du fétiche.



4 . **Robert Capa. 1936. Guerre d'Espagne.**



5. **Dorothea Lange. 1936. Fiche d'émigrants.**

Sujet privilégié des photographes reporters, les laissés-pour-compte de l'Histoire, ceux dont l'image ne dit rien que l'abandon et la détresse, ceux à qui l'on peut tout faire dire et servir toutes les causes. Mais dans sa figuration même, finalement, toute photo (jusqu'aux plus triomphantes) ne met-elle pas en scène des déchets fascinants, déposés par l'Histoire.



6
David Moore. 1966. Arrivée des immigrants à Sydney.

Cette photo ne vaut que de susciter son contrechamp imaginaire : la Terre Promise. Pour une autre (photo de l'arrestation d'un policier au Portugal, cf. Cahiers n° 268-269), ce sera de susciter une séquence imaginaire. L'effet de suture est le même, et répond à une même exigence : nier la photo comme scène sans réserve.

Dès lors qu'elle est inscrite (la pellicule vaut ici pour le journal, la galerie ou le discours familial) la photo est niée comme reste, déchet brut de ce geste initial de découpe. Elle va devoir, coûte que coûte, réintégrer l'économie générale des signes, la loi de la valeur. Il va bien falloir qu'elle échange contre du sens plein toute la matité dont elle est porteuse, qu'elle témoigne de l'homogénéité et de la transparence du monde (elle répondra, à l'intérieur du cadre, de la métonymie du réel), qu'elle assume un discours totalisant (le petit fragment, du fait même de son isolement, devient métaphore, modèle réduit et autorise ce discours globalisant. Le geste de la découpe, récupéré comme sélection, cautionne l'exemplarité et la solennité de ce discours : la photo d'une femme et d'un enfant se fait aussitôt Maternité), qu'elle devienne la monnaie de cette transaction truquée où du réel va s'échanger contre du discours.

Ce travail de recyclage massif, obsessionnel, a plus d'un tour dans son sac pour arracher la photo à sa matité initiale, à son statut de déchet, pour la forcer à parler, afin de mieux la faire taire (légende, texte, rhétorique). Et quand l'opération s'avère difficile, peu rentable, ou quand on veut mettre le désir dans le coup, il reste encore le détour fétichiste qui a pris l'importance généralisée que l'on sait, aujourd'hui, avec la publicité et ses simulacres plus ou moins avoués. Prise en charge par la perversion fétichiste la découpe elle-même peut enfin se désigner, se mettre en scène, se marquer sans manifester la moindre menace : le fragment, l'objet partiel se substitue à l'objet perdu et total jusqu'à le simuler au regard du désir, avec toute la disponibilité malléable qu'offre cet objet détaché, manipulable à volonté, loin des contraintes du réel, la photo.

Pourtant, malgré tout, la photo continue à porter trace de ce geste initial de découpe, de ce fragment brut de réel perdu dont elle est le déchet obtus, toujours un peu gênant, troublant, trivial et obscène. On a beau tout mettre en œuvre pour la recycler, la nier comme reste, la forcer à trouver une bonne place dans la circulation réglée des signes, quelque chose en elle résiste, plus fondamentalement peut-être que dans le film.

La photo, en amont de ce qui va s'échanger sur son dos, c'est toujours quelque part le petit fragment d'un objet périmé et perdu, doublement ailleurs (dans l'espace et dans le temps) un prélèvement (à la fois cadavre et fragment) sur ce qui fut du réel vivant, étrangement semblable à lui, radicalement autre ; c'est le reste, dérisoire et précieux, la dent de Bouddha.

Devant cet état-là de la photo, présent en chacune d'elle, et qui la marque du côté de ce geste initial de la séparation, du prélèvement, de la découpe, dès lors que je me mets à la regarder comme déchet, comme reste (mais il s'agit là d'un usage rare, minoritaire, déviant, incongru) ce que j'éprouve très exactement c'est une stupeur muette. Stupeur devant

Irving Penn. 1974. Mégots de cigarettes 7

Il n'est pas si simple à la photographie de s'assumer comme déchet, de viser à une relative matité de sens. Avec ce gros plan de mégots, le processus métaphorique s'emballe, le sens se met à crépiter. Quant à la fausse humilité dans le choix du sujet, trop ostentatoire, elle rétablit la figure de l'Auteur, dans la plénitude affectée de sa maîtrise.





Robert Frank. 1959. 8

Plus rares qu'on ne pourrait le croire sont les photos qui réussissent à se tenir tout à la fois à distance de la non-signifiance délibérée, ostentatoire, et du sens plein, consistant, rhétorique. A propos de celle-ci, peut-être, on pourrait citer ce que dit Barthes du haïku japonais : « un pli léger dont est pincée, d'un coup preste, la page de la vie, la soie du langage », « une ténuité du souvenir ».

le mystère de cette scène complète, définitive, sans réserve, scène où tout est dit, y compris du manque lui-même : le hors-cadre restera éternellement béant, et ce que les effets de cache dérobent à ma vision éternellement masqué.

Une scène sans réserve, c'est-à-dire une scène où tout est dit, mais où tout, du même coup, reste toujours à dire, dont aucune lecture ne viendra jamais à bout pour la consumer, l'effectuer, l'épuiser.

Différence majeure avec le film où tout est toujours sur le point d'être dit mais où il y a toujours de la réserve, pour conforter mon illusion, et dont je sais qu'elle sera toujours renouvelée au fur et à mesure de l'avancée du film vers un dévoilement toujours retardé ou relancé.

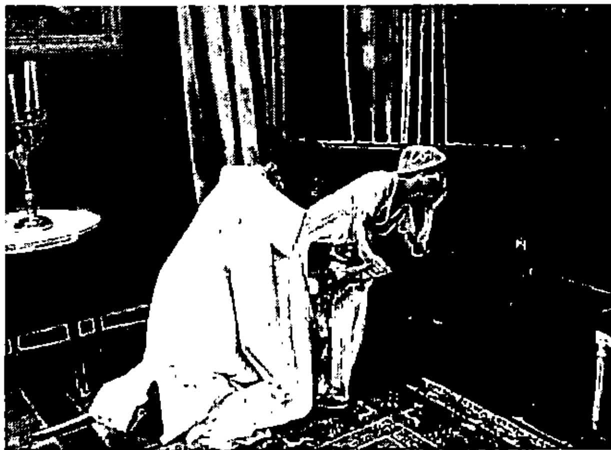
C'est bien la stupeur devant la révélation de la castration que chaque photo est amenée simultanément à rejouer (comme découpe, cadavre, déchet) et à déjouer (comme fétiche). Cette stupeur, si l'on ne s'y refuse pas, il ne reste plus qu'à la ressasser, à la remâcher. Le paradoxe de cette scène sans réserve, toute exposée, trop exposée, c'est qu'elle seule est véritablement inépuisable, nous force à y revenir, comme pour s'assurer à chaque fois que c'est bien ça et que ce n'est bien que ça qu'elle nous donne à voir. Quand le sens est tombé, ou n'est pas encore advenu, toute photographie est ce reste à remâcher.

Dans les expositions de photos, dans les revues spécialisées, la photo exhibée est prise le plus souvent dans les très larges plages d'un cadre blanc et cernée elle-même d'un trait noir. Il ne fait pas de doute que l'usage de l'encadrement relève d'un désir de légitimation artistique et emprunte son modèle à la tradition picturale. Mais ce double encadrement, nous dit aussi, à sa façon, ce rapport ambigu, contradictoire, à la castration.

Ce fragment, qui fut un morceau de réel, je vous l'offre sur un plateau, dégagé de la métonymie sans fin du réel, et là seulement il est à prendre (ou à ressasser). Le cerne noir c'est le geste même du prélèvement, la marque de la découpe, du cadavre. Le cadre blanc c'est la mise en scène de l'offrande : cet objet déjà découpé, cerné, est offert au désir fétichiste, apprêté comme objet séparé, loin de la contagion du réel.

Alain BERGALA





Glorieuses bassesses *(La marquise d'O)*

par
Pascal Bonitzer

> Il n'y a point d'utilité, ni de plaisir, à jouer à jeu découvert... Il faut donc imiter le procédé de Dieu, qui tient tous les hommes en suspens.
>
> Baltasar GRACIAN

Le film de Rohmer le plus explicite, sinon le meilleur (certes pas le meilleur !) c'était *L'Amour l'après-midi*. Le plus explicite quant à quoi ? quant à une certaine équivoque, un clivage comme on dit savamment, qui l'anime et qu'il réfléchit. On y voyait un bourgeois, le narrateur, délaissant sa femme et s'intéressant, sans y toucher, à une marginale. A la fin, au moment de franchir le pas décisif qui lui ferait transgresser *l'ordre* de sa vie sociale et amoureuse légitime, bafouer sa femme et son mariage, il prenait la fuite, de façon littéralement panique, puis se jetait dans un violent retour de manivelle, et de flamme, sur sa femme (laquelle, de son côté, ainsi qu'il était suggéré, avait dû suivre une évolution symétrique). Un ordre avait failli être violé, le spectre de l'inconnu, de l'aventure et de sa fondamentale perversion s'était présenté sous les traits ambigus, mi-attirants, mi-répugnants, de Zouzou, et sur le seuil de ce réel, une fulgurante volte-face, une fuite éperdue, avait tout sauvé. De façon plus nue encore que dans *Ma nuit chez Maud*, Rohmer exposait dans ce film un thème qu'on peut dire de prédilection, sans trop se hasarder, et que je pointerai comme celui de *la lâcheté salvatrice*.

Au temps de sa belle jeunesse critique, Godard affirmait que le cinéma devait dire « pourquoi les hommes sont lâches et les femmes sont belles ». S'il

est un cinéaste à avoir répondu à ce programme, c'est certainement Rohmer. Encore faut-il s'entendre, sinon sur cette lâcheté des hommes (devant les femmes) que Rohmer en effet ne cesse de sonder, mais sur la beauté de ces femmes. Godard sans doute l'entendait juvénilement, fraîchement, violemment. Pour Rohmer, il est clair que la beauté des femmes n'est pas affaire de première vue, et qu'en cette matière il faut regarder à deux fois. C'est-à-dire *à deux femmes*. Pour le jeune Godard, une femme n'est pas « infâme », elle est « une femme » ; pour Rohmer, si elle ne l'est pas, c'est qu'elle est « deux femmes ». C'est dans un entre-deux-femmes que la lâcheté, l'infâmie de l'homme prend son sens équivoque, mais bien chrétien, de lâcheté salvatrice, *felix timor*.

Quel est le sens de cette lâcheté ? Pourquoi malgré tout la leçon des *Contes moraux* — du moins *Ma nuit chez Maud*, *L'Amour l'après-midi*, variations sur une même idée — est-elle qu'apparemment ces hommes lâches, timorés, mesquins, ont somme toute raison de l'être ? C'est qu'ils se préservent ainsi d'une perdition. Leur faiblesse, comme le vertige qui la suscite, leur rend sensible une *grâce* que le confort, le sommeil de leur vie bourgeoise, morne et renoncée, leur cachait. Le pari de Rohmer au-devant de la vérité est le suivant : rien ne dit que choisir l'inconnu avec « l'autre femme », l'athée, la névrosée, la marginale, eût été plus courageux, plus fort, eût été choisir l'amour. Au contraire. Les signes épars que l'inverse est vrai se condensent soudain et cristallisent de façon fulgurante dans le coup de lâcheté salvatrice : c'est la femme bourgeoise, timorée, soumise, qui est la vraie, le véritable objet d'amour.

Si cette morale de conte est réactionnaire (sans doute), il faut cependant observer que Rohmer est ainsi l'un des rares cinéastes d'aujourd'hui à filmer consciemment, explicitement, *l'être bourgeois*, et plus précisément la sexualité bourgeoise, l'amour bourgeois, tel que les structure l'institution du mariage. Rohmer s'intéresse à la bourgeoisie en tant que telle, sous cet angle, et somme toute de façon plus profonde, parce que plus inquiète, que par exemple un Buñuel, qu'amuse son charme discret. La leçon des deux *Contes moraux* cités, bien sûr, était truquée : il fallait que l'« autre femme », bien que séduisante et intelligente et libre — « libérée » comme on dit vulgairement — soit marquée de tares imperceptibles, d'une discrète aura de malchance et de malheur, d'orgueil blessé, de névrose, et de l'humiliation surtout des avances repoussées, pour que la fable aille dans le sens voulu.

Ce qui donne à la *Marquise d'O* une puissance et une beauté qui manquaient aux *Contes moraux*, malgré et peut-être à cause de l'habileté de leur fiction, c'est, me semble-t-il, que la question qui paraît agiter Rohmer ou son cinéma y est saisie de façon beaucoup plus nue, littéralement, plus indécente. Plus indécente parce que c'est cette fois le corps même de la femme chrétienne et bourgeoise, jusque-là préservé à la périphérie du film par la présence de « l'autre femme » sexuelle et athée, la séductrice, qui se voit mis en scène. C'est le corps chrétien que ce film expose, avec une rigueur d'écriture, un humour et peut-être une secrète horreur qui suscitent dans les salles où le film est projeté le même type de rire, exactement — on peut vérifier — que *L'Empire des sens*.

Sans doute y a-t-il à la base du film de Rohmer une nouvelle de Kleist, d'ailleurs admirable. Sans doute l'un des aspects du film est-il cet exercice de style et d'écriture qui consiste à suivre presque à la lettre — à un ou deux détails près —, donc à traduire plutôt qu'à adapter, le récit de base. Sans doute la structure dramatique de la fiction diffère-t-elle absolument de celle des *Contes moraux*. Mais justement : il me semble que si Rohmer a tenu à

mettre en scène la nouvelle de Kleist sans presque y rien changer (ce qui, au cinéma, est rarissime), c'est bien que cette histoire était dans le droit fil de ses préoccupations.

On y retrouve le thème du lâche, de la réparation fulgurante, de la passion amoureuse conçue comme pure et simple dénégation d'une abjection commise. La représentation de l'amour — au moins du côté masculin — comme une forme de dénégation est évidemment centrale chez Rohmer, alors qu'elle est marginale chez Kleist, voire subliminale. Quant au thème des « deux femmes », il y est curieusement compliqué. D'une part, en effet, on peut le voir reporté fantastiquement sur le corps hanté de la marquise, cette simple et belle veuve qu'une grossesse énigmatique hallucine et divise : sainte miraculée ou « fille de rien » hypocrite, selon le point de vue — ni l'une ni l'autre bien sûr aux yeux des spectateurs, mais suppliciée par cette double impossibilité. D'autre part, il se trouve projeté et inversé, comme un effet de miroir, dans l'image des « deux hommes », le noble et le vilain, le « démon d'enfer » et le vulgaire pécheur — concrètement : le comte et Leopardo. La figure de Leopardo est en effet plus insistante dans le film que dans la nouvelle : sa présence muette dans le sillage du comte, aussi bien au moment du viol qu'à celui de la « révélation » du coupable, son regard noir, illustrent son caractère de double sombre et peut-être vil, leurrant en tout cas les spectateurs, avec son inquiétante mutité, du secret d'une jouissance abjecte. Il figure le fantôme de cette abjection, de « la bête » — la luxure — que son nom d'ailleurs évoque, voir Dante. (Remarquable inversion, au demeurant, puisqu'elle fait surgir avec « l'objet *a* » du fantasme rohmérien — cet objet qui brasille dans l'œil de Leopardo — l'essence homosexuelle du désir qu'il expose). Enfin l'intrication déchirante, sur le corps chrétien et/ou bourgeois, du désir, de l'amour et du mariage, intrication qui, on l'a vu, est le nœud de la thématique rohmérienne, apparaît avec ce film sous le jour le plus cru, sous les traits les plus saillants, et presque avec obscénité.

De ce que Rohmer prend au plus sérieux cette histoire *quand même* comique — et sans pour autant en gommer le comique, au contraire, car Rohmer est un dialecticien, à moins d'être un sophiste, remarquable — je verrai un indice probant dans la séquence de la cérémonie de mariage à l'église, laquelle séquence contient un plan que la nouvelle de Kleist ne programme pas nécessairement, et qui en constitue plutôt un commentaire personnel : à savoir, le mouvement de caméra qui, partant du prêtre en train de formuler les questions rituelles, s'élève vers la voûte en balayant lentement une fresque représentant Saint-Michel ou Saint-Georges, je ne sais plus, terrassant le Démon. La cérémonie a donc beau être artificielle, formelle et dérisoire puisque le mariage n'est pas censé être consommé, son caractère sacré n'en est pas moins muettement indiqué par un tel plan, qui ressemble à un discret avertissement au spectateur : attention, tout cela a un double sens. La figure du Démon n'est pas seulement évoquée *in fine*, dans l'aveu de la marquise, et ne doit pas être perçue comme une simple métaphore. Des spectateurs perspicaces ont remarqué que la posture de la marquise, au début du film, endormie, avant l'ellipse du viol (moment correspondant au *« C'est alors que... »* de la nouvelle), évoquait précisément une toile célèbre de Füssli, *Le Cauchemar*. En effet, mais il ne s'agit pas là d'une simple coquetterie plastique, d'une note de pur esthétisme : dans le tableau de Füssli, le cauchemar de la femme endormie est représenté non seulement par une jument (« nightmare ») passant sa tête horrible entre les rideaux de l'alcôve, mais par un démon incube accroupi sur la poitrine de la belle renversée. C'est cet incube, ce démon, qu'évoque allusivement ce plan.

Ce serait trop dire que d'affirmer que le film épouse, si l'on peut ainsi s'exprimer, le point de vue de la marquise et se contente de glorifier son âme sans tache. Rohmer ne le pourrait sans achopper sur le ridicule, il le sait d'ailleurs parfaitement et c'est pourquoi il a choisi d'accentuer par les jeux de scène, les cadrages (voir notamment la scène de la réconciliation avec le père, la calvitie de celui-ci, offerte avec l'insolence et l'obscénité d'un derrière, à l'objectif, à l'œil des spectateurs), le comique des personnages et des situations, dans les scènes de crise. (Ce comique est à peine marqué par l'humour glacé et le style rapide de Kleist ; si Rohmer ne cherche pas à l'éviter, et même le marque davantage, c'est qu'il joue pour lui un rôle manifeste — c'est le cas de le dire — d'écran, de dénégation et de conjuration d'un *sérieux profond*). Ce qu'on peut dire en tout cas, c'est qu'il serait erroné de croire que le film traite à la légère la question du *mal* coextensif à la jouissance de l'homme — la jouissance perverse. Citons ici le *Hitchcock* de Rohmer et Chabrol (à propos de *Lifeboat*) : « *Morale hypocrite, soit, mais morale sans jobardise. Nous profitons du mal : sachons au moins que c'est du mal que nous profitons. Ou, ce qui revient au même, chassons le mal, tout en reconnaissant que son expulsion ne nous laisse pas les mains nettes. Est-ce là, d'ailleurs, le dernier mot ?* ».

Si l'on remplace le pudique « profitons » par un « jouissons » plus radical, ce n'est peut-être pas là le « dernier mot » de la fiction rohmérienne, mais c'est certainement la racine morale du scénario de ses films, et plus franchement de *La Marquise d'O*. On dira que cette façon de poser la co-implication du mal et de la jouissance est quelque peu désuète. Certes, et la fiction de *La Marquise d'O* est impensable hors de sa situation historique, dans le romantisme allemand ; Rohmer en outre souligne l'aspect de fantoches poussiéreux au moins du frère et du père de la marquise. Mais on se croit trop vite libre des liens sacrés, de la *religio* dont notre jouissance, malgré qu'on en ait, se voit barrée. En quoi autrement la passion de la marquise — sinon celle de son amant — nous toucherait-elle ? On y reconnaît jouissance de femme.

Et même ce côté fantoche, comique, grotesque, des protagonistes mâles de l'histoire (le Comte, le père, le frère) est ambigu. Au début du film, après l'ellipse du viol, Rohmer lui-même, déguisé en officier, jette sur son coupable héros un regard appuyé de juge ; et devant l'embarras du Comte à dénoncer ses hommes, aveu secret (si l'on peut dire — mais tout chez Rohmer a cette duplicité, cette structure *d'oxymoron* [1]), il se croise lentement les bras d'un air terrifiant. C'est sous le regard d'un juge, en effet, qu'évoluent les personnages — d'un juge absent auquel un moment l'Auteur a prêté ses traits, mais dont le rôle hors-jeu, hors-champ (le Hors-champ absolu), n'en arbitre pas moins secrètement le drame. Qu'on désigne ce regard sous-jacent comme celui de l'Auteur, du spectateur ou de Dieu, peu importe. Ce qui est sûr, c'est que si les protagonistes de cette histoire sont affectés de comique, de ridicule, c'est auprès de ce regard : c'est pour faire exister ce regard. Aussi ne sont-ils pas *simplement* comiques, ridicules. Ils sont aussi pathétiques, émouvants. Quand le père et la fille se réconcilient, par exemple, c'est le sommet du grotesque, et même de l'indécence (voir la scène des baisers, qui produit un franc malaise). Mais on ne peut s'empêcher en même temps d'être pris de contagion, jusqu'aux larmes [2].

C'est que, bien sûr, le fantôme du mal, du démon (qui, quoi, a donc causé cette grossesse ?) qui hante les protagonistes et, comme son double supérieur, la lumière dont il est l'ombre, cet Autre du Hors-champ (oui, plus profondément, d'où vient donc cette grossesse ?) qui hante le film, produisent de la

1. L'oxymoron : « Sorte d'antithèse dans laquelle on joint deux mots contradictoires, l'un paraissant exclure logiquement l'autre (...). Bossuet frappe son auditoire en célébrant les « *glorieuses bassesses* du christianisme » (*Panégyrique de Saint-Paul*) (Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF). Du grec *oxus*, pointu, piquant, intelligent ; et *môros*, émoussé, sot, hébété.

2. C'est exactement l'inverse de la démarche que Michel Mardore, dans un vieux numéro des *Cahiers*, prêtait à propos de *Salvatore Giuliano* à Francesco Rosi, y voyant les principes d'une esthétique marxiste : « ... *Quand Pisciotta meurt empoisonné, les convulsions et les cris du malheureux vous ébranlent, à la limite du tolérable. Vous en concluez que cette vive couleur de la peinture trahit chez le metteur en scène un élan de compassion, et même un parti-pris. Vous avez tort : rien n'est plus glacé que ces coups de chaleur* ». (Cahiers n° 142, avril 1963). C'est justement pour cela que Francesco Rosi nous ennuie prodigieusement.

passion, de l'amour. On ne saurait y rester indifférent. C'est à « chasser le mal » — c'est-à-dire ici la jouissance vile, le viol, mais aussi bien la liaison secrète et le mensonge impudent dont la marquise se voit soupçonnée — que l'amour se produit. Mais il faut donc aussi — *felix culpa !* — que le mal ait lieu, ait eu lieu. Comment autrement la marquise, son père, sa mère, et le comte enfin, auraient-ils *su*, éprouvé à fond, expérimenté jusqu'au bout, l'amour qu'ils se portaient ? C'est la structure élémentaire du drame, ici portée aussi bien à la caricature qu'au plus essentiel de son dessin.

On remarque ainsi que la leçon — des *Contes* comme de *La Marquise* — est foncièrement optimiste, que tout le film est porté vers la *happy end* la plus conventionnelle. C'est évidemment exprès, et de façon presque provocante, que Rohmer a conclu le film par un carton portant les mots « *Toute une suite de jeunes Russes succédèrent au premier* », alors que la nouvelle de Kleist se termine sur l'aveu de la marquise au comte. Tout se passe comme si un ordre qui pouvait paraître fade, celui de la famille bourgeoise (il importe peu que celle-ci soit aristocratique, la différence n'est pas significative), à se trouver menacé du dehors (dans les *Contes :* la séductrice ; dans *La Marquise :* le « démon ») et du dedans (dans les *Contes :* le narrateur tenté ; dans *La Marquise :* la « fille de rien » engrossée), se voyait à la suite d'un véritable exorcisme marqué de la grâce qui lui manquait apparemment au départ, et justifié ainsi, *definitely*, sous le regard de l'Autre.

Pourquoi, alors, ce motif reconnu, le film reste-t-il aimable ? C'est que, bien sûr, il ne se réduit pas à l'habileté d'une rhétorique d'avocat (du Diable ou du bon Dieu). Si chaque scène du film relève de *l'oxymoron* — grotesque sublime, bassesse glorieuse, tragique bouffon, etc. — c'est dans la mesure même où *l'oxymoron* est aussi la figure du « déchirement absolu », pour paraphraser Hegel et Bataille, et donc du risque absolu. On le sent, le film, comme son héroïne, est constamment sur la corde raide, et jusqu'au carton final, dont l'indécence n'est pas moindre que les scènes les plus paroxystiques du film. « *Est-ce là, d'ailleurs, le dernier mot ?* ». Si Rohmer le cherche, le dernier mot, et s'il feint, après de multiples détours, de le dire (tous les films de Rohmer sont ponctués d'un épilogue), il ne lui laisse jamais, comme il dit, les mains nettes. Toujours un peu trop « *happy* » pour être une véritable « *end* », la fin ramène au commencement — au film suivant — à charge inlassablement de prouver, une nouvelle fois, qu'on a raison de ne pas « fuir dans la révolte inutile et perverse ».

Pascal BONITZER







La colline, la bobine et l'utopie (*Winstanley*)

par
Nathalie Heinic

Si à décoder, on fait jouer des rapports (les signes n'ont de valeur que différentielle, dit Saussure), certains films provoquent plus que d'autres à la comparaison, se laissent lire « spontanément » (dans la spontanéïté du code dont ils soulignent certains temps forts) *par rapport* à d'autres films qu'ils ne peuvent manquer de faire intervenir dans le système de repérage, et que par là ils questionnent : similitude et/ou opposition, l'envers, l'endroit, mais toujours la doublure — c'est toute une histoire (une topographie) du cinéma qui s'y dessine, en filigrane.

« L'anti-*Barry Lyndon* » a dit de *Winstanley* la critique, péremptoire (il faut toujours écouter la critique). Ce en quoi elle prenait peu de risques, tant la différence est béante — mais où elle se trompait peut-être de film : ce n'est pas tant celui de Brownlow et Mollo que cette différence interroge (leur propos n'était visiblement pas de *s'opposer* à un tel concurrent), que celui de Kubrick : *Winstanley* en fait apparaître, en creux, tous les mécanismes de séduction, il éclaire l'enjeu et les moyens de l'opération : un gigantesque arsenal économique au service de la représentation fantasmatique d'une Histoire qui elle-même ne fonctionne que comme alibi/support du fantasme — sur quoi nous n'insisterons pas, ce serait faire injure au spectateur/lecteur averti. Cela dit, qui n'y a pas joui ?

Donc *Winstanley*, ce n'est *pas ça* : c'est d'abord une autre *économie* à tous les sens du terme : une économie de moyens (financiers/narratifs), qui fait immédiatement référence au cinéma muet : le noir et blanc semble y prendre un sens supplémentaire — cf. le générique, et les intertitres du prologue : résumés d'Histoire *illustrés* par l'image (prologue, proto-histoire, proto-narration ; cf. la « scène d'exposition » au théâtre — et le rôle du théâtre dans les débuts du cinéma).

Mais la référence aux années vingt n'est pas du ressort de l'anecdote : Eisenstein est là dès la première séquence (et le film par son thème s'apparenterait surtout à *La Grève*), parce que le *montage*, dès la première séquence, éblouit (feu d'artifice, on y gagne un léger vertige), imposant sa présence, son rythme, sa *loi* : gros plans

d'armes, de soldats, de chevaux, lentement enchaînés et qui soudain crépitent, se succèdent à la cadence des tirs : bataille-pagaille dont on ne sait rien des forces en présence : c'est la guerre (Fabrice à Waterloo) ; entre royalistes et parlementaristes, nous apprend l'intertitre.

(Et la dernière séquence encore : montage *d'enfer*, dans les flammes).

Autre similitude avec Eisenstein : la « représentativité » des personnages, dont le physique « colle » admirablement avec l'idée qu'on peut se faire des gens du XVIIe (même typage, même usage des « gueules » chez Eisenstein). Une seule exception : le groupe des iconoclastes, des joyeux contestataires un peu fous et bien dérangeants qui vient s'adjoindre (parasiter) à la communauté : de vraies gueules de hippies, cheveux longs et loques bigarrées, sortis tout droit du folklore présent ; au point que c'en est presque choquant, comme s'ils étaient venus parasiter le film comme ils parasitent la bonne marche de l'Histoire : anachroniques, justement, et par définition (c'est une image *juste*).

Pris isolément, ce jeu de références et de connotations peut paraître aguicheur — mais sa séduction n'a rien de gratuit : il fonctionne *avec* l'ensemble du film et le fait fonctionner, *en plein* parce qu'il n'y a pas de creux ni de supplément — rien de métaphorique, on le verra. Pas de « gueules de l'emploi » qui renverraient à *plus* d'Histoire, pas de « trucs » techniques qui renverraient à *plus* de cinéma : parce qu'on ne sort pas de l'Histoire, on ne sort pas du cinéma... On y baigne, avec un certain délice.

Quelque chose de déjà familier aussi dans le thème du film : cette histoire de paysans qui s'en prennent à la propriété pour mettre un terme à leur misère (version humaniste) renverrait immédiatement à *La soudaine richesse des pauvres gens de Kombach*, si la version politique n'y imposait une dimension supplémentaire : l'histoire vraie d'une communauté agraire mettant en pratique les grands principes du communisme (bien avant la lettre fouriériste/marxiste), sous l'impulsion d'un leader-théoricien dont les écrits constituent la base (ici la bande-son off) du film : intervient alors, dans le système de repérage, la référence à *La Cecilia*. Référence qui peut paraître forcée tant les différences — formelles — font écran ; mais ce sont, justement, ces différences, qui posent des questions (à *La Cecilia ?*). Winstanley, serait-ce « l'anti-*Cecilia* » ?

Différence d'abord entre les deux films, dans la *position* historique de leur objet : appuyée sur un corpus théorique déjà-là (les pensées révolutionnaires du XIXe) dont elle ouvre la mise en pratique, la Cecilia se doit de rendre des comptes, de fournir des preuves : preuve que l'anarchisme est viable, praticable (et une fois cette preuve donnée au monde, la tentative n'a plus de sens : la Cecilia s'autodétruit). Fuite en avant : ce n'est pas le présent qui est à construire, c'est le futur, et chaque événement (partage des tâches, choix des partenaires, etc.) ne prend sens que référé à la structure à venir (le mythe ?) auquel il *renvoie*. Première métaphorisation.

Inversement, le projet de Winstanley (et peut-être aussi de *Winstanley* le film) est immédiatement *réalisé* (et non pas représenté) par la communauté des paysans qui exploitent les terres en friche : voilà le but et voilà la pratique, dont la formulation écrite (le livre) ne vient que soutenir l'opération, et surtout, la valider aux yeux du pouvoir — et c'est là seulement qu'elle échoue : brutalement certes (mise à sac, incendie — on est loin de la lente consomption de la Cecilia), mais relativement, parce que son échec ne provient que de contradictions *externes*, donc entièrement historicisées ; la place est libre pour réitérer l'expérience, le moment venu — et la communauté de Winstanley n'est qu'un élément, temporel, et spatial (il est dit

dans le film que d'autres communautés semblables se constituent parallèlement en Angleterre), d'un tout potentiel. Métonymie.

Par contre, il semble que l'*échec* de la Cecilia soit total (malgré les déclarations de son fondateur) : total par rapport à ce que *nous* en attendons, car il est clair (cf. nombre d'interventions dans les débats avec Comolli) que cette expérience est immédiatement lue comme symbole, comme *métaphore* de tout projet communautaire. Ce n'est pas un hasard si le film se laisse facilement comparer (à l'indignation de certains...) au *Allonsanfan* des frères Taviani. De la nécessité de certains échecs.

Et ce n'est donc pas un hasard non plus si dans *La Cecilia* les contradictions externes (l'obligation de travailler pour payer à l'Etat le prix de la terre) n'interviennent que comme *catalyseurs* des problèmes internes à la communauté, dont la mise en scène constitue l'essentiel du film : on est *dedans*, alors que tout ce qui advient de crucial dans *Winstanley* est lié au dehors, aux contradictions externes (le pasteur, l'armée, les rapports avec l'autorité en général). La communauté n'est *montrée* qu'en situation d'agression : pillée par les soldats, affaiblié par la misère (une larme coule sur le visage d'un homme qui veille un moribond), envahie par le froid (un filet de morve en gros plan) ; et les problèmes de fonctionnement qui s'y posent n'éclatent que sous un regard extérieur : la femme du pasteur, le groupe de « hippies » (qui encore une fois est plus en position de parasitage que d'intégration).

Différences dans l'ancrage historique du projet, la portée de son échec et sa mise en situation (en images) : différences dans sa représentation, qui s'articulent autour de l'opposition métaphore/métonymie. Et c'est la grande force de *Winstanley*, de *pratiquer* formellement cette dimension métonymique (où l'on retrouve la perfection selon Ponge) : là ou *La Cecilia* joue essentiellement sur les mouvements de caméra (fort *beaux* d'ailleurs [1]), *Winstanley* les ignore (plan fixe d'une voiture qui « entre » par la gauche et « sort » par la droite : elle passe, tout simplement, et c'est le montage qui nous apprendra — comme les intertitres de la première séquence — où elle va, d'où elle vient), les remplace par la sur-utilisation systématique du *montage* comme instance non pas de représentation (rien de gratuit, rien de comparable à une esthétique de la nostalgie), mais de *signification* ; insistance du montage qui s'accompagne d'un jeu sur l'alternance gros plan/plan d'ensemble, où s'ancre la dimension métonymique : ce torse qui s'abaisse et se relève (gros plan) c'est *celui d'un* paysan au travail (plan d'ensemble) : métonymie — et non pas : c'est un paysan au travail (métaphore, s'il y avait eu un plan d'ensemble suivi par exemple d'un panoramique sur les champs — voilà du travail — ou sur une meule de foin — voilà le résultat d'un dur labeur). Ici, la séquence du paysan au travail ne *signifie* que mise en relation avec d'autres séquences : ce paysan (apprendra-t-on ou sait-on déjà) fait partie d'un groupe en rupture avec l'institution, et son travail ne prend son sens véritable (c'est-à-dire subversif et non pas gardien des valeurs laborieuses), que par rapport à ce tout dont il fait partie. Gros plan/plan d'ensemble/montage (le torse *du* paysan, le paysan *du* groupe) : double métonymie.

1. C'est-à-dire *non-transparents* : ils précèdent l'évènement au lieu de l'accompagner — de le suivre — ; et c'est peut-être dans cette légère transgression du code, cette insistance à peine déplacée qui fascine en (d)étonnant, que pourrait se définir, en l'occurence, la « beauté » — l'esthétique.

Métonymie : il est hors de question d'opposer sur le mode négatif/positif le couple métaphore/métonymie (une forme rhétorique n'a jamais véhiculé à elle seule une *position* — historique, politique, idéologique).

Mais la force encore une fois de *Winstanley* (force très relative, c'est-à-dire très située dans le champ culturel/esthétique, puisqu'elle joue sur de l'*équipe* — il fallait bien le dire —, sur quelque chose qui focalise des affects auxquels n'accroche pas *La Cecilia* — qui caresse par contre avec son lyrisme discret d'autres

cordes sensibles), la force de *Winstanley*, c'est une *élégance* (oui, exactement comme dans les publicités pour cadres virils) : une adéquation entre son objet, et la place de son sujet (ailleurs on dirait le fond et la forme) : par la juxtaposition signifiante de fragments d'images, le film re-construit, sous des fragments d'histoire du cinéma, un fragment d'Histoire auquel il ne tient qu'à (d'autres) de juxtaposer d'autres fragments pour constituer une Histoire (révolutionnaire). Chaque élément (le geste du laboureur, le rôle du montage ou la communauté fondée par Winstanley), complet, compact et cos sur lui-même, ne s'ouvre et ne prend son sens que *mis en rapport* (et non pas déplacé vers) la totalité (gestuelle culturelle historique) qu'il désigne, qu'il interpelle, qu'il questionne — qu'il met *en œuvre*. Morceau de cinéma, morceau d'Histoire.

Nathalie HEINIC

Note.

Reste ici comme un non-dit — qui serait aussi celui du film — et qui fonctionne comme manque à peine formulable, insatisfaction légère de ce que produit le résultat de tant de perfections, de tant d'objets offerts à la reconnaissance : comme si une gratification sans contre-partie ne creusait que du vide, que de la *redondance*. Comme un ballon de baudruche dégonflé de ses promesses. Comme si à force de jouir, de dire « oui » à chaque plan, on se retrouvait soudain (à la sortie du cinéma) comme floué —privé de réponse ?

Peut-être le grand manque du film — qui (a) fait hésiter, à la limite, à en parler — tient-il à sa totale positivité : rien à re-dire, il ne fait jouer aucune crise, pose à peine des questions. Élude ses enjeux. Ceci est tout au plus une impression, mais on pourrait re-formuler en la renvoyant à une interrogation sur ce que serait l'option fondamentale du cinéma « historique » : quel désir, quelle stratégie se glisse dans ces — de plus en plus nombreuses semble-t-il — références à l'Histoire, mises en scène d'un passé qui se lit (presque) toujours par rapport au présent : désir d'y conforter son histoire présente, son fantasme-a/venir ? Stratégie de la démonstration par redondances, de la conviction par répétitions ? Circularité, équivalence générale des affects historiques ? Ça glisse, ça tourne, ça revient, ça voyage en beauté, ça renvoie, forcément, à son point de départ... Sans que pour autant ça fonctionne toujours pareil : de la mise en *spectacle*, à fins de commémoration ostentatoire — et de dédouannage à bon compte — d'un passé prétexte *(L'Affiche rouge)*, à la *mise en forme*, à fins de réappropriation, d'un passé proche partiellement amputé ou réduit à la sphère politicienne *(Le voyage des comédiens)*, il y a toute la distance de la propagande bête (quoique habile, ça a marché) à la recherche d'*un* point de vue de vérité. Dans *Le voyage*, ça (= la référence à l'Histoire) ne se fait pas sans mal (le spectateur *fatigue)* ; dans *Winstanley*, ça se fait peut-être, à la réflexion, un peu trop bien. Faut-il changer de perspective, et faire des leçons d'histoire à partir du présent ? Avec *Jonas*, Tanner ouvrirait la voie.

N.H.



Rencontre avec Emile de Antonio
(Underground)

par
Louis Marcorelles

1. Présentation

Underground est la dernière œuvre d'Emile de Antonio dont on n'a pas oublié *In the Year of the Pig* (1969, *Vietnam, année du cochon*), peut-être le meilleur film américain sur la guerre du Vietnam, dont on aurait dû davantage remarquer *Rush to Judgment* (1966, *l'Amérique fait appel)* sur l'assassinat du Président Kennedy à Dallas, *Millhouse : a White Comedy* (1971), satire toujours d'actualité des mœurs politiques américaines. Nous ignorons toujours de ce côté-ci de l'Atlantique le remarquable *Point of Order* (1963), montage de kinescopes des audiences d'une commission du Sénat américain. Nous ne verrons jamais, probablement, son film sur la peinture américaine moderne, *Painters, Painting* (1972).

Emile de Antonio pratique une forme de cinéma qui semble aux antipodes de celui qu'on enseigne dans les écoles ou qu'on décrit dans les manuels d'histoire du septième art : chez lui la parole, déjà enregistrée dans des documents d'époque, cinématographiques, télévisés, ou recueillie à l'occasion du tournage, commande au récit. Prenant des sujets politiques (sauf dans le cas du film sur la peinture), de Antonio organise à partir de la parole cueillie sur le vif, un discours politique souvent très efficace qui vise à dénoncer le mensonge officiel, à défendre la cause juste. Bien qu'il se réclame du marxisme, Emile de Antonio incarne par excellence le « radical » américain, l'empêcheur de tourner en rond, le champion des causes en apparence perdues. Mais de Antonio se bat pour gagner, ses films s'adressent au plus grand nombre. Ils ont été vus par des millions de spectateurs, dans les salles de cinéma, parfois à la télévision.

La méthode de travail d'Emile de Antonio rappelle dans une certaine mesure celle d'un Pierre Perrault aux Etats-Unis : le texte commande tout, la caméra et le son doivent suivre. Le montage s'effectue à partir du son, et d'abord de la parole, sans pour autant effacer la signification de l'image. De Antonio filme ses personnages à travers la convention du jeu politique, de la mise en situation politique. Leur vie privée, leur respiration, si l'on peut dire, que s'attacherait à décrire un Richard Leacock (qui tient lui-même sa caméra), n'ont que faire dans le réseau des rapports sociaux.

Underground, comme l'explique l'auteur dans son interview, représente une prise de position encore plus tranchée que dans les films précédents : cinq membres du groupe « Weather Underground » qui ont grandi dans les années 60 en militant dans les mouvements étudiants, pour les droits civils, pour la non-violence, qui ont appartenu au S.D.S. (Students for a Democratic Society), ont choisi la clandestinité et l'action violente. Ils ont placé des bombes à vingt-quatre endroits différents, notamment le State Department, le Capitole et le Pentagone à Washington, en évitant d'atteindre les individus. Ils ont publié un livre, *Prairie Fire* (juin 1974), analyse de la situation politique et économique aux Etats-Unis, et cinq numéros d'un magasine, *Osawatomie.* Parmi les cinq militants des « Wheater Underground » qui parlent devant la caméra de de Antonio, il y a trois femmes, Bernardin Dohrn, Kathy Boudin, Cathy Wilkerson, deux hommes, Billy Ayers, Jeff Jones.

Pour éviter que le film ne serve les buts de la police, les cinq protagonistes ont parlé de dos, par un système de miroirs, le spectateur n'aperçoit en permanence que le metteur en scène de Antonio, l'opérateur Haskell Wex-

ler, la responsable du son Mary Lampson. Des documents s'interposent à l'occasion entre les interviews.

En tant que film, *Underground* pousse à l'extrême le style parlé propre à toute l'œuvre d'Emile de Antonio. L'image ne reste jamais neutre : si elle suppose la possibilité de suivre parfaitement le dialogue (et un bon sous-titrage peut y pourvoir, Pierre Cottrell et Bernard Eisenschitz l'avaient déjà prouvé pour les précédents films de de Antonio), elle ajoute son commentaire propre, oppressant, crée à l'intérieur du cadre une sorte de rite. La filmation, dans ce cas précis, est inséparable des conditions particulières où vivent les gens qu'on entend sur l'écran. Une gêne naît peut-être d'observer le trouble de la preneuse de son Mary Lampson, qui a à peu près l'âge des militants qu'on interviewe, qui vient du même milieu, qui a reçu la même éducation.

Politiquement, le film a été et sera discuté. Il était en juin l'objet de toutes les conversations parmi les étudiants dans les universités d'été américaines. Il a connu une brève carrière à New-York, il a attiré un certain public à Boston, il a eu beaucoup de spectateurs à Los Angeles. Des étudiants maoïstes reprochent aux interprètes du film l'irresponsabilité de leur attitude, l'irréalisme de leur conduite dans le contexte de la société américaine. D'autres spectateurs sont un peu choqués que ce groupe ne comporte aucun membre de couleur, remarquent que presque tous viennent de la très bonne bourgeoisie. Pragmatique, Emile de Antonio fait remarquer que, pendant six ans, et grâce à la complicité de sympathisants du mouvement, ces « Wheather Underground » ont été constamment protégés et tenus à l'écart de la police qui les cherche vainement.

Dans son numéro double de juin 1976 (N° 10-11), *Jump Cut,* revue marxiste de San Francisco, en même temps qu'elle consacre un très long article à Emile de Antonio, critique très sévèrement le film de Robert Kramer et John Douglas *Milestones,* récuse, en se référant spécifiquement à la critique française, la perspective « généalogique », la caution d'un cinéma hollywoodien retrouvé et dépassé. Dans son entretien, Emile de Antonio condamne expressément le « défaitisme » de *Milestones,* de même qu'il n'a jamais accepté le cinéma hollywoodien d'aujourd'hui, d'hier et d'avant-hier.

On peut à son tour récuser ce radicalisme critique, mais après avoir jaugé, le plus exactement possible, le sens politique et cinématographique de l'ensemble de l'œuvre de de Antonio.

Louis MARCORELLES



2. Entretien

Question. *Comment est né ce film ?*

E. de Antonio. Les membres du groupe *Weather-Underground* étaient entrés dans la clandestinité depuis quatre ans et demi. Ils avaient déposé des bombes à plusieurs reprises mais personne ne les connaissait bien parce que les journaux étaient toujours incomplets et partiaux quand ils parlaient d'eux. Durant l'été de 1974, ils publièrent donc un livre appelé « Prairie Fire », c'est dans le film, et comme ils savaient que j'appartenais à la gauche, ils m'en envoyèrent un exemplaire. Je le lus et je fus très impressionné, parce que s'ils avaient la réputation d'être des terroristes, des aventuristes et des fous, leur livre était une tentative d'analyser la vie et la société américaine sur des bases marxistes, ce qui n'est pas facile. J'étais aussi impressionné par le fait qu'avec ce livre, ils voulaient élargir le cercle autour d'eux et toucher les gens autrement qu'avec des actes de terrorisme. Aussi j'en parlai à des amis dont je pensais qu'ils les connaissaient et je dis que j'aimerais bien discuter d'un projet de film avec eux. Tout ceci prit beaucoup de temps parce qu'ils sont réellement clandestins. Et puis j'obtins une réponse : « Ecrivez nous une proposition ». Je m'assis et écrivis quatre pages à la machine, qui étaient la ligne directrice du film. J'y disais : « Nous partageons certaines idées : nous croyons, vous et moi, à l'Histoire. Les Américains ne croient pas à l'Histoire. Notre histoire a été détruite par la télévision. Ça m'intéresserait de faire un film avec vous, dans lequel vous prendriez en mains tout le travail de sécurité ». Après ça, j'eus encore une réponse. Tout se passait comme dans un film de résistance pendant la seconde guerre mondiale. Ils me dirent qu'ils voulaient me voir. Je dus aller à tel endroit, puis à tel autre, puis dans une cabine téléphonique. C'était très militaire : ils choisissaient toujours un lieu de rendez-vous tel qu'il leur était facile de voir si j'étais suivi ou pas. Je devais aller dans une direction, puis revenir sur mes pas, etc. Nous eûmes ainsi plusieurs rencontres. Je me mis à beaucoup les aimer et nous devinmes de grands amis. Ils étaient cinq en tout mais je n'en voyais qu'un ou deux à la fois, c'est trop dangereux pour eux d'être tous ensemble quelque part. Ils me dirent : O.K., comment comptez-vous faire ce film ? Qui allez-vous prendre comme cameraman ? Vous savez qu'il est toujours possible que vous soyez assignés en justice ou que vous alliez en prison, donc il nous faut des gens politisés et solides. Je leur répondis : Haskell Wexler, il est marxiste depuis trente ans, il a de l'argent, c'est un très bon caméraman et un type très bien. C'est aussi un ami. O.K. me dirent-ils. Je pris l'avion pour la Californie, demandai à Haskell qui me dit : Non, ces gens sont fous, ce sont des terroristes, etc. Alors j'arrangeai un rendez-vous entre eux et lui et il en revint complètement enthousiasmé et prêt à faire le film. Une fois revenu ici, je contactai Mary et ainsi nous formâmes un petit collectif de trois personnes et partîmes pour la Californie. Là, c'était comme si nous étions en guerre, à attendre, parce qu'ils nous disaient dans cesse : Attendez ici et vous allez recevoir un coup de fil qui vous donnera des instructions ; à tel moment précis, vous quitterez la maison et vous irez là ou là. Nous avions chargé tout le matériel nécessaire pour le film, caméra, Nagra, pellicule, et nous attendîmes vingt-quatre heures ce coup de fil. Il y eut des dizaines de coups de fil, mais jamais le bon. Nous étions écroyablement nerveux. Finalement nous partîmes vers une sorte d'abri (safehouse) qu'ils avaient aménagé. C'était une sorte de plateau de cinéma. Il n'y vivent pas, ils y affichent des posters, des quilt (comme celui-ci qui dit *« Le futur sera ce que nous, le peuple, luttons pour le faire ».* Les femmes l'ont tissé et m'en firent cadeau à la fin). Nous restâmes cachés là deux jours et demi, puis nous sortîmes dans la rue pour filmer. C'était très risqué. Nous allâmes dans une autre rue et nous fûmes attrapés. Mais la police ignorait ce qui se passait. Ils appartenaient à la « brigade rouge », comme on l'appelle. Ils prirent nos photos. C'était le week-end. Le temps qu'on les développe et que leurs supérieurs les voient, nous avions déjà pu effectuer le transfert du son original quart de pouce sur bande magnétique régulière en prétendant que j'étais un psychiatre. Comme les laboratoires de Hollywood travaillent le week-end, le film a pu être également développé. Quand le F.B.I. découvrit le pot-aux-roses et effectua une descente chez Haskell où nous habitions, ils savaient que c'était trop tard. Ils étaient tellement furieux — le F.B.I. est vraiment très bien ! — qu'au lieu de se cacher, ils agirent au grand jour et n'arrêtèrent pas de nous photographier avec de grosses caméras polaroïdes.

Immédiatement après, nous fûmes assignés en justice *subpoenaed* par le gouvernement des Etats-Unis (cela signifie que vous êtes obligés de venir à la Cour, c'est un document légal, comme une semonce, le gouvernement dit que vous devez venir à la Cour apporter avec vous toutes les bandes magnétiques, les négatifs et les positifs). La personne qui avait rédigé l'assignation s'y connaissait en cinéma puisqu'il nous demandait de tout apporter. Mais il se produisit une chose très importante, jamais vue à Hollywood : pour la première fois la communauté d'Hollywood toute entière a appuyé, soutenu des gens, nous a soutenus. Et nous gagnâmes. Le gouvernement retira les assignations. Pour trois raisons : d'abord parce que nous prîmes des positions très fermes en annonçant publiquement que nous étions prêts à aller en prison plutôt que de coopérer. Ensuite parce que nous avions d'excellents avocats dont deux avaient été mêlés à l'affaire Ellsberg et le troisième dans l'affaire des « Chicago Seven ». Et puis tous ces gens fantastiques d'Hollywood, qui n'étaient pas du tout des politiques, comme Peter Bogdanovitch, Shirley McLaine, Warren Beatty, Harry Belafonte. Robert Wise vint et lut une déclaration. C'est le numéro un de la *Screen Directors Guild* et le gouvernement fut terrorisé. Vous savez que dans les années quarante ils avaient envoyé dix personnalités d'Hollywood en prison, que dans les années cinquante, il y avait une liste noire (qui existe encore d'ailleurs) ; mais là, soudain, il y avait quarante cinq personnalités de Hollywood qui nous soutenaient et le gouvernement battit en retraite. Mais alors nous étions dans une situation pire parce que nous savions que le F.B.I. était capable désormais d'agir illégalement contre nous. Ce qui était beaucoup plus dur. Pendant six semaines nous fûmes paralysés, nous ne savions pas quoi faire. Si nous commencions le montage, ils étaient capables de venir au milieu de la nuit, de tout emporter et de tout détruire. Nous avions vraiment peur. Aussi fis-je une déclaration à la presse que le matériel original du film se trouvait dans un pays étranger. J'espérais que le F.B.I. lirait ça et alors nous nous mîmes tranquillement à travailler au studio des frères Maysles, Mary et moi, et nous terminâmes le film. C'est le plus difficile des films auxquels j'ai collaboré parce qu'il s'agissait d'une expérience collective. Mary avait déjà travaillé avec moi comme monteuse, mais cette fois-ci nous étions vraiment ensemble. Wexler et moi avions préparé ensemble tous les mouvements de caméra et tous les trucages, avec les miroirs, les silhouettes et le filmage des gens de dos parce que ça nous paraissait trop facile de leur faire revêtir un masque, nous ne voulions pas de cette solution qui leur aurait donné l'air de gens qui viennent juste de dévaliser une banque ou une épicerie, qui aurait donné d'eux une image hostile. Vous savez, ce film ressemble à mes autres films mais il est aussi très différent en ceci que presque tous mes autres films sont des critiques de la vie politique américaine, du système, tandis que ce film est, je pense, un film très positif et un film qui soutient ces révolutionnaires, qui positive leur lutte. C'est un acte politique et le gouvernement n'en n'a pas fini avec nous, il va nous attaquer encore parce que Mary et moi nous soutenons très fort la politique des Weather Underground. C'est une minuscule minorité de gens mais nous espérons utiliser le cinéma comme un instrument politique, comme un instrument organisateur. Hier soir, nous étions dans le Wisconsin et nous fîmes un débat après le film ; beaucoup de gens furent intéressés, posant beaucoup de questions, demandant ce qu'ils pouvaient faire, etc.

Question. *Mais comment êtes-vous devenus familiers avec les gens que vous avez filmés ? Vous avez passé deux jours et demi avec eux à tourner ?*

E. de Antonio. Oui.

Question. *Mais vous les aviez rencontrés avant ?*

E. de Antonio. Bien sûr. J'ai étudié leur histoire. Nous avons discuté très précisément de ce que nous allions filmer. Ce fut pourtant très difficile parce qu'ils sont très collectifs et très anti-sexistes. Il y a trois femmes et deux hommes et il y a une femme qui est, je crois, la plus forte personnalité de tous. Ce que nous ignorions, c'est qu'ils ne s'interrompent jamais les un les autres. Aussi, quand nous commençâmes à filmer, c'était très étrange. J'ai dit quelque chose comme : « Dites nous un peu de quoi il s'agit » et quelqu'un se mit à parler et personne ne lui coupa la parole. Haskell et moi, nous nous regardâmes : quelque chose n'allait pas. Même chose avec la seconde bobine. Je leur dis : je ne comprends pas ce qui se passe. Alors, ils nous dirent que c'était un principe qu'ils avaient de ne jamais s'interrompre les uns les autres ; quand ils prennent une décision collective, une personne parle jusqu'à ce qu'elle ait fini, puis une autre, puis une autre. Alors je leur dis qu'on ne pouvait pas faire un film comme ça, qu'il fallait procéder différemment. Et on a changé.

Question. *Ont-ils vu le film terminé ?*

E. de Antonio. Non. Vous savez, ils se sont déjà beaucoup exposés en faisant ce film. La police sait déjà à quoi ils ressemblent. Il y a toujours un risque pour eux quand le film passe dans un cinéma. Parce que ces personnes vivent norma-

lement, à New-York, en Californie et quelqu'un peut très bien vivre très près d'eux, être leur voisin, ignorer qui ils sont et un jour les voir au cinéma...

Question. *Vous ne semblez pas prendre de distance par rapport à ce qui est dit dans le film. Ce sont, semble-t-il, des gens très jeunes, très « politisés », livrés à eux-mêmes, n'appartenant à aucun parti politique...*

E. de Antonio. Ils ont leur propre parti politique.

Question. *Quel type de parti ? Deux cent, peut-être trois cent personnes...*

E. de Antonio. Mais combien de gens suivaient Fidel au début ?

Question. *Mais la situation est très différente.*

E. de Antonio. Toutes les situations sont différentes. C'est le débat d'une semence révolutionnaire. Ils représentent ce qui reste des 400 000 jeunes qui appartenaient au SDS. Nixon a été l'un des présidents les plus intelligents que nous ayions eu. En mettant fin à la conscription en 1969, il fit que les classes moyennes renoncèrent à leur opposition à la guerre du Vietnam parce que leurs fils n'y étaient plus engagés, et la guerre laissée aux soins des professionnels, des pilotes. Et en 1970, brutalement, à Kent State, en assassinant des gens, le mouvement étudiant pour la paix fut détruit. Les gens du film sont les survivants de ce mouvement, ceux qui étaient les plus forts et les plus révolutionnaires et aujourd'hui, vous savez, ce sont les meilleurs clandestins de l'histoire de l'Amérique. Ils l'ont été depuis six ans et demi et il y a des milliers de gens qui s'intéressent à eux, qui les suivent.

Question. *Mais lorsqu'ils parlent, ils parlent comme il y a quatre ans alors que les choses ont considérablement changé en Amérique. Il y a une sorte de coup de fouet en retour* (backlash).

E. de Antonio. Le pays bascule à droite. Cela, ils le voient, mais ils se refusent à le reconnaître, ils sont prêts à lutter contre ça.

Question. *Pensez-vous que ce soit une sorte de réponse à l'attitude des personnages de* Milestones ?

E. de Antonio. Oui. Ces gens sont les mêmes que ceux que l'on voit dans *Milestones.* Kramer et Douglas étaient tous deux très proches d'eux en 1968 et 1969, ils étaient membres de la même organisation, le SDS. Je pense que *Milestones* est un film défaitiste, un film négatif qui ne débouche sur rien, sinon sur le chaos. Je pense que c'est un film complaisant, faible, prétentieux et incroyablement long.

Question. *Mais Douglas figure au générique de votre film.*

E. de Antonio. Bien sûr, c'est un type très bien et un très bon caméraman.

Question. *A-t-il travaillé avec vous ?*

E. de Antonio. Non, mais son travail à la caméra est très bon, ce qui n'empêche pas *Milestones* d'être un mauvais film. Si son nom figure au générique de *Ungerground,* c'est qu'il nous a donné de l'argent, voilà tout.

Question. *Vous-même, en tant qu'adulte, qu'homme mûr, quelle est votre position ? On peut s'identifier avec ce qu'on voit à l'écran. Mais vous, vous n'êtes pas un militant comme eux. Vous n'êtes qu'un cinéaste.*

E. de Antonio. J'ai discuté de cela dans le film. J'ai dit qu'il y a une différence entre eux et nous, les cinéastes, parce qu'il y a cet objectif qui nous sépare.

Question. *Votre réponse est passablement sophistiquée.*

E. de Antonio. Ce que je veux dire, c'est que j'espère que ce film sera utilisé comme une arme, comme un instrument pour s'organiser. J'appuie les *Weather* people, que des êtres jeunes soient à ce point engagés, c'est une des réponses politiques qui restent ouvertes à ce pays. Quoiqu'ils ne soient plus si jeunes : Bernardine Dohrn à trentre-trois ans.

Question. *Dans le film, quand Bernardine parle de la lutte des classes ou quand ils parlent de la classe ouvrière américaine, quel sens pensez-vous que ça ait en Amérique ? On a le sentiment qu'ils parlent exactement comme on le fait en Europe.*

E. de Antonio. L'expression « classe ouvrière » a plusieurs sens mais dans leur bouche, cela signifie d'abord la population colonisée à l'inté-

rieur de ce pays, cinquante millions de gens, pas seulement les Noirs et les Porto-ricains mais aussi des Blancs pauvres. Des gens qui n'appartiennent à aucun syndicat, qui pourraient très bien vivre en Afrique ou en Amérique latine mais qui vivent aux Etats-Unis. Et c'est à partir de ces gens qui n'ont plus d'espoir et à partir d'autres comme les *Weather-Underground* qu'il se produira une conjonction de forces. Il y aura une révolution dans ce pays comme il y en aura en France. Qui aurait pu rêver qu'il y aurait une révolution en Russie ou en Chine ? Que le Vietnam battrait successivement les Français puis les Américains, au lendemain de la seconde guerre mondiale ? Cela semblait impossible et pourtant cela s'est passé.

Question. *Quand vous avez fait vos autres films, ne restiez-vous pas fidèle, malgré tout, à un certain nombre de « valeurs » américaines, comme la liberté, l'indépendance, même si vous vous considérez comme marxiste. Et que reste-t-il de cela aujourd'hui ? Vous vous considériez alors comme un authentique patriote américain.*

E. de Antonio. Je n'ai pas changé d'avis. Simplement, le rêve américain est de plus en plus pourri. Ford, paradoxalement est encore pire que Nixon. Je veux dire que Nixon est le plus grand criminel que le pays ait produit et le voilà qui se repose tranquillement à San Clemente en Californie et Ford, l'homme qui a accepté la présidence, qui l'a vendue à un parti, est en train de gouverner ce pays et va être battu. Il va être battu par Jimmy Carter parce que Carter est un politicien brillant. *Il a compris que le peuple veut le retour du rêve américain* et c'est pourquoi il se présente pour la présidence et tient un langage plein de religiosité vague. Carter est en train d'imiter Kennedy en 1960 et il va probablement gagner. Mais il n'apporte pas de vraie réponse, lui non plus. En fait, tous ces gens soutiennent un système de classe et ses privilégiés. Le socialisme, le communisme, se développent différemment dans chaque pays et je crois qu'on peut avoir le communisme ici tout en conservant le premier amendement de la Constitution : la liberté. Je ne vois pas le communisme sans liberté. Personne ne veut du communisme soviétique aux U.S.A. C'est une idée sans espoir, je m'en suis rendu compte en Europe de l'Est. Leur situation est pire que la nôtre, sauf sur un point : il vaut mieux se prétendre communiste et avoir ce qu'ils ont, que d'avoir ce que nous avons.

Question : *Dans le genre de film que vous réalisez, ne croyez-vous pas qu'il manque quelque chose ? Vous vous attachez exclusivement à la vie publique et aux valeurs politiques. Il existe aussi une vie privée. N'avez-vous pas le sentiment de manquer quelque chose d'important en ne montrant que l'activité politique ?*

E. de Antonio. Ils ont insisté là-dessus. Et ils le disent dans le film. Ils ne voulaient pas du tout parler d'eux. Ils étaient tellement opposés à tout culte de la personnalité que ce n'est qu'après le premier jour de tournage et beaucoup de discussions que nous les avons amenés à parler de l'explosion de New-York, où ils perdirent trois des leurs, ou du bombardement du Capitole. Ils ne voulaient jamais dire *Je* ou même *Nous,* ils disaient toujours *l'Organisation,* ils voulaient être très impersonnels et produire des analyses politiques. Je trouvais tout cela très stimulant. En tout cas, bien plus intéressant que *All the president's men* qui n'est qu'une conventionnelle *detective story* de plus. C'est un vrai tour de passe-passe, un film politique sans politique dedans.

Question. *Mais les gens discutent beaucoup de ce film.*

E. de Antonio. C'est un film politique qui a eu le plus de succès jamais fait aux U.S.A., et pourtant il n'y a rien de politique dans ce film.

Question. *Qui pensez-vous que votre film peut toucher ?*

E. de Antonio. Il est fait pour toucher un public aussi large que *Millhouse,* qui a été vu par plusieurs millions de gens aux U.S.A.

Question. *Ne pensez-vous pas que les gens aujourd'hui en Amérique posent plus de questions, sont plus dynamiques, plus disposés à lutter pour leurs droits ?*

E. de Antonio. Personne ne lutte pour ses droits, mais un potentiel de lutte existe. Nous continuons à avoir la police la plus puissante qu'un pays ait jamais eue.

Question. *Même après tous les scandales sur les activités du FBI et de la CIA ?*

E. de Antonio. Le FBI travaille d'une façon plus pesante que jamais. Pour la CIA, le Sénat n'a rien fait ; ils ont publié un livre mais ils n'ont pris aucune sanction. La CIA a tué des gens avec le LSD, elle n'a pas été punie, la CIA a assassiné des gens — des Américains — (je ne parle pas de tous les autres) et elle s'en est tirée. Il y a plus de police ici, per capita, que n'importe quel pays du monde.

Question. *Finalement, si vous avez tourné* Underground, *c'est parce que, après avoir lu leur livre, vous avez voulu faire connaître leurs idées ?*

E. de Antonio. Ce dont ils parlent vraiment dans le film, ce qui est le thème principal du film et qui semble si difficile à comprendre pour beaucoup de gens, et qui est pourtant l'histoire de tous les radicaux dans tous les pays, c'est la question que je leur pose : Comment des gens de la classe moyenne, bénéficiant de certains privilèges, qui ont reçu une certaine éducation, qui ont été à l'université, comment en arrivent-ils à prendre le maquis, à devenir révolutionnaires ? C'est la même question qu'on aurait pu poser au sujet de Lénine, qui venait d'une famille de la classe moyenne, ou bien au sujet de Fidel. Certains réussissent, d'autres non.

Question. *Les protagonistes de votre film viennent de milieux très aisés.*

E. de Antonio. Comme Fidel, comme Lénine. Ces hommes et ces femmes de mon film ont appris réellement à connaître ce qu'est l'Amérique. Et ils ont mis leurs vies en jeu. Ils ont souscrit l'engagement suprême. S'ils sont pris, ils seront probablement tués. La Police les abattra : un procès public serait la chose la plus dangereuse... Ce film les fera mieux connaître. J'ai invité le F.B.I. à la projection à Washington, l'attorney général des Etats-Unis. Nous organisons une projection au club de la presse à Washington le 10 mai. Moi aussi je mets au défi le gouvernement. Ce film est un défi.

Propos recueillis par Louis MARCORELLES

A la caméra. Haskell Wexler.



Carthage, An 10

par
Serge Daney


L'Hôtel du Lac.

De même Majnûn, qui avait l'intention de visiter le pays de Laylâ, lorsqu'il était conscient poussait sa chamelle vers son aimée. Mais lorsqu'il était absorbé dans la pensée de Laylâ, il oubliait et sa propre personne et sa chamelle. La chamelle, ayant laissé sa progéniture dans un village, en profitait pour revenir sur ses pas. Quand Majnûn retrouvait sa lucidité, il s'apercevait qu'il avait rebroussé chemin sur une distance de deux journées. Ainsi le voyage dura trois mois. Enfin, il s'écria : « Cette chamelle est pour moi une calamité ! ». Il descendit de la chamelle et partit à pied.

Rûmî
Le livre du dedans, p. 43
(trad. Eva de Vitray-Meyerovitch)

I. HISTORIQUE, CADRE, IDEÉS GÉNÉRALES

Du 14 au 23 octobre 1976 se sont tenues à Tunis (Tunisie) les Sixièmes Journées Cinématographiques de Carthage (J.C.C.). Carthage An 10, donc, puisque ces journées ont lieu depuis 1966 tous les deux ans, en alternance avec Ouagadougou.

Déception, bilan pauvre, c'est ce que reflète le préambule du palmarès, exprimant l'opinion la plus largement répandue, tout au long du festival, dans les couloirs non-marienbadiens de l'Hôtel du Lac.

Le jury *« a pensé être de son devoir de déplorer que les conditions actuelles de distribution et de production dans les pays arabes et africains semblent moins favoriser que lors des sessions passées l'émergence de films qui correspondent aux exigences actuelles de la libération économique, politique et culturelle des peuples arabes et africains. Ce recul et cette pénurie se reflètent dans une grande partie des films présents à ce festival ».*

Nous ajouterions volontiers : « dans la majeure partie ».

L'image de marque des J.C.C., « consacrées aux cinémas arabes et africains », n'a pas toujours été aussi nette. Elle a une histoire. Tahar Cheriaa, le « père » du festival, devenu en 1976 simple « conseiller », rappelle dans le très intéressant numéro 3 de la revue *CinémArabe* qu'il s'agissait au départ (1965) d'un *« grand festival axé spécialement sur les productions d'Afrique, du monde arabe et des pays méditerranéens ».* La spécificité tiers-mondiste n'est pas apparue tout de suite puisqu'en 1966, la compétition était encore ouverte à tous les pays (c'est un film tchèque — *Le premier cri*, de Jaromir Jires — qui se vit décerner le Tanit d'argent). La lecture retrospective des textes des différents palmarès est, à cet égard, instructive.

Si en 1966, l'accent est mis, assez abstraitement, sur l'étiquette de « nouveau cinéma », c'est en 1968 qu'apparaît une petite phrase, reprise telle quelle en 1972 et en 1976, et revendiquant pour le festival une spécificité : *« Les J.C.C. ne sont pas un festival comme les autres. Elles entendent témoigner d'une conception précise du cinéma : le cinéma est un outil*

qui doit servir à la lutte commune de cette immense portion du monde qu'est le Tiers-Monde. Il doit aider les peuples enfin appelés à décider de leur propre destin, à prendre conscience d'eux-mêmes et de leurs problèmes d'aujourd'hui. »

Si, en 1968, il est question « *d'aider un cinéma qui pose un regard lucide sur les réalités sociologiques* », en 1970, l'expression de « cinémas nationaux » (serpent de mer, source, on le verra, de toutes les ambigüités) fait son apparition. Elle est reprise en 1974 : « *Le développement des cinémas nationaux dans les pays du Tiers-Monde et l'accentuation des luttes contre le colonialisme et l'impérialisme accroît l'importance des J.C.C. qui constituent le lieu de rencontre privilégié des cinémas arabes et africains et le point de convergence des cinémas engagés* ».

Pourtant, en 1976, le ton a changé : « *Le fait que cette manifestation a lieu depuis dix ans est la preuve la plus évidente de son opportunité et de la nécessité de sa survie* ».

Survie ?

Survivre peut vouloir dire deux choses : continuer à lutter (même si la conjoncture est défavorable) ou bien continuer par habitude, gérer son image. L'unanimement constatée faiblesse de Carthage 76 s'explique (et se soigne) différemment selon qu'on y voit le reflet passif, mécanique, d'une crise plus grave et plus générale (« recul et pénurie ») affectant l'ensemble de la production cinématographique des pays arabes et africains, ou bien le reflet actif, aggravant, accélérant cette crise, allant dans le sens d'une liquidation (sinon du festival, du moins de sa spécificité).

Les deux types d'analyse ont eu cours dans les non-marienbadiens couloirs de l'Hôtel du Lac. S'il nous est difficile de nous prononcer sur cette dialectique du type œuf/poule, il n'est pas interdit de relever quelques symptômes.

Carthage menacé de l'extérieur ?
Le ridicule festival Sheraton du Caire, dont notre agent désormais assermenté Danièle Dubroux a dit (Cahiers. N° 270, p. 45) tout le mal qu'il fallait penser et les « *Rencontres des cinéastes afro-arabes d'Alger* », du 1er au 17 octobre (empiétant donc de quelques jours sur les J.C.C.) semblent fournir la preuve qu'une alternative à Carthage est possible, souhaitée, sinon voulue, peut-être préparée, *ailleurs*, dans d'autres capitales africaines et pour des motifs extrêmement différents.

Carthage menacé de l'intérieur ?
Les J.C.C. se sont ouvertes cette année à la suite d'une mini-épreuve de force. Il avait été question en haut lieu (le lieu le plus haut étant en l'occurence Mr. Mahmoud Messadi, ministre tunisien des affaires culturelles *et* président du conseil d'administration des J.C.C.) de supprimer les traditionnels débats qui mettent aux prises (ou du moins en contact), après chaque film de la compétition, les réalisateurs des films et le public tunisois, critiques, invités et cinéphiles locaux mêlés. Si, en 1976, les débats (m') ont paru faibles et sans conviction, il semble qu'il n'en ait pas toujours été ainsi et qu'au cours des sessions passées, il y eut des interventions marquantes (et qui marquèrent, celles de Med Hondo par exemple). Supprimer les débats ne pouvait avoir qu'un but : réduire au maximum *l'onde de choc* qu'un film — même, et surtout, mauvais — provoque auprès d'un public exigeant, d'une critique mobilisée, pour qui les J.C.C. marquent une date.

Autre léger scandale : la décision initiale de tripler le prix des places moyen d'éliminer les plus pauvres. Décision également rapportée : de 100 millimes, le prix du billet d'entrée ne passa qu'à 150.

Ces deux mesures ont fait courir un risque aux J.C.C. : les transformer en méga-rencontres à huis-clos, consacrées au Tiers-Monde mais commençant par exclure de ses débats le public tunisois. Or, et c'est là un des points très positifs des J.C.C., pendant dix jours, ce public a une possibilité de voir ce qu'il ne voit jamais par ailleurs : des films,des films occidentaux, des films politiques, des films politiques occidentaux et autres et — le paradoxe n'est qu'apparent — des films africains et arabes, politiques ou pas. Ce public peut se disséminer dans sept salles (plus ou moins réquisitionnées) du cœur de Tunis : le Colisée (belle salle, projection répugnante), le Mondial (salle laide, bonne projection, devenue en cours de festival salle Hani Jawharié), la Maison de la Culture Ibn Rachiq (salle et projection médiocres, lieu des débats) pour les films en compétition et le El Qods, le Rio, le 7e Art et la Cinémathèque pour les autres films : films du reste du monde (section d'Information), hommage très suivi au cinéma latino-américain et rétrospective de films (d'amateurs et de TV) tunisiens.

Je ne parlerai ici que ceux des films arabes ou africains que j'ai pu voir. (Je ne parlerai pas de certains films projetés à Carthage mais dont les Cahiers ont déjà - longuement parlé - *Nationalité : Immigré* (Tanit de bronze), *Chergui*, sans oublier *L'Olivier* qui se vit décerner le « Prix Hani Jawharié »).

Troisième risque, plus considérable celui-là : la sélection. L'article 6 prévoit que « *les films sont soit invités par le comité directeur du festival, soit proposés par les autorités compétentes d'un pays africain ou arabe, soit par le producteur — ou le réalisateur — d'un pays africain ou arabe* ».

Il semble que Carthage 76 ait marqué le triomphe des autorités « compétentes ». Comment s'expliquer autrement que devant la faiblesse chaque jour plus patente des films, il ait été insufflé in extremis — comme pour réhausser la qualité du festival — des films comme *Chergui* (Prix spécial du Jury) ou *La guerre du pétrole n'aura pas lieu,* alors que le Maroc était déjà « représenté » par l'ici-déjà-honni *Maroc 76* qu'aucune commission de sélection ne peut, sauf cas d'amour fou pour Hassan II, avoir décemment sélectionné ?

CINEMA OFFICIEL

Ces films se caractérisent par le fait qu'ils célèbrent et exaltent, avec plus ou moins de « recul », un régime arabo-africain en place. Il s'agit de publicité, directe ou indirecte, pour gérer (les J.C.C. deviennent alors un support légitimant) une image de marque touristico-politique. Formellement, ces films sont structurés comme des O.P.A. et leurs auteurs retrouvent spontanément les tics et les tropes du pire cinéma espéranto. On peut soutenir ces films dans l'optique minimale d'un soutien de principe à tout film pourvu qu'il soit africain (sur l'air surmoïque et blasé de « ce film a le mérite d'exister »), mais ce soutien n'est pas un vrai soutien : il va dans le sens d'officialiser des politiques culturelles minima qui consistent, pour chaque régime, à avoir ses cinéastes-griots ou ses larbins audio-visuels.



Dans cette catégorie, outre *Maroc 76*, il faut ranger *Faisons ensemble la patrie mauritanienne* de Mohammed Ould Saleck qu'il eût mieux valu baptiser, en accord avec l'affiche du film (voir notre accablante photo) : « Faisons ensemble le portrait de Mokhtar (Ould Daddah) ». Il faut aussi y ranger l'ambitieux film de Braham Babaï (Tunisie) intitulé *Victoire d'un peuple* et qu'il eût été plus honnête d'appeler « Victoire de Bourguiba ». Ce montage de documents d'archives mime pendant cinq minutes l'objectivité avant de se muer en une « vie de Bourguiba » qu'on ne saurait trop conseiller aux différentes chaînes de TV françaises d'acheter en vue de la mort du Combattant Suprême. Parcours balisé et sans surprise où la richesse du matériau (signifiant) va comme souvent, de pair avec la pauvreté du signifié (Bourguiba *arrive* à la Tunisie, comme il arrive dans chaque plan du film). Quelques signaux sont destinés à créer des effets d'objectivité : la présence (discrète) de Ferhat Hached, grande figure du syndicalisme tunisien, mort trop tôt. Il s'agit d'une sorte de tourisme historique, irrémédiablement servile (on est loin de *Et demain* du même Babaï, datant de quelques années et qui a peu vieilli).

Autre tourisme, celui de *Carthage en fête*, (H. Ben Amar, Tunisie), célébration œcuménique et joliment filmée de Carthage comme lieu de culture(s). Point très différent est le court-métrage soudanais *Jeunesse* (Gudalla Gudara) où l'on voit des jeunes disciplinés construire des routes dans une supposée joie (le film est muet) ou, dans le genre artiste, *Vaisseau du désert* (libyen), démarquage d'une pub pour les glaces Gervais, comportant de beaux plans de chameaux hurlant de terreur dans une tempête de sable (que des mauvaises langues disent être de studio).

L'erreur serait de tenir ces films pour des films « nationaux ». S'il se constitue, un cinéma national le fera *contre* ces films, lesquels, outre leur servilité politique, sont amenés, vu le manque de pratique cinématographique (production, accumulation d'expériences à partir desquelles on peut réfléchir) dans leurs pays respectifs, à adopter le savoir-faire du cinéma publicitaire occidental, dont un Reichenbach (pour le vécu) ou un Rossif (pour le montage) sont à ce jour les expressions indépassables — et immédiatement exportables.

CINEMA DE CODE

Tout débat sur « l'impact social du cinéma » en Afrique achoppe immanquablement sur la constatation désolée (et un rien hypocrite) que la masse des spectateurs africains est soumise au pire cinéma commercial (c'est-à-dire industriel) : hollywoodien, post et para-hollywoodien, américain, français, italien, indien, chinois, *égyptien* surtout. Comme toute production de série, ce cinéma est extrêmement *codé*. Toute volonté, d'où qu'elle vienne, de promouvoir un cinéma « national » qui resterait populaire (qui prendrait le public tel qu'il est, ne le perdrait pas et l'amènerait à s'intéresser — via le cinéma — aux grands problèmes nationaux) revient à poser la question : *peut-on nationaliser,* outre les salles de cinémas, *les codes ?*

C'est alors que commencent les difficultés. Car de codes à vocation nationale, il n'y en a, dans le monde arabe du moins, qu'un : l'égyptien. Chansons, danses et familialisme abject. Trois films, deux égyptiens et un « libyen », ont actualisé cette question. Un autre, l'algérien, témoigne des difficultés à nationaliser (en l'occurence « algérianiser ») ces codes.

La sélection égyptienne fut une des grandes déceptions du festival. Le spectateur carthaginois dut affronter un film ambitieux mais raté *((Le visiteur de l'aube)* et un film dont la simple sélection — par l'office du tourisme égyptien ! — fut ressentie et commentée dans les non-marienbadiens couloirs de l'Hôtel du Lac comme une provocation. *(La folie de l'amour).*



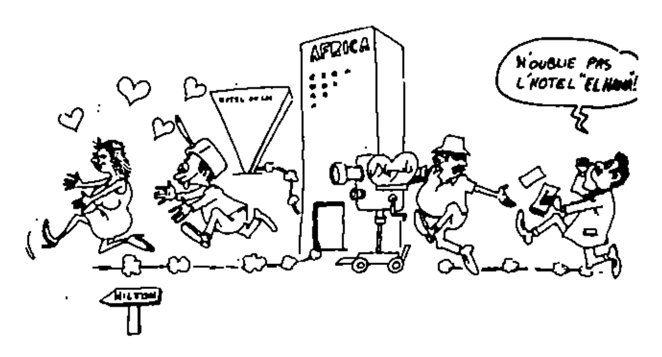
C'est *Le visiteur de l'aube* de Mamdouh Choukry (mort peu après le tournage) qui ouvrit les J.C.C., précédé d'une réputation flatteuse. La version projetée ayant été amputée de vingt minutes par les égyptiens, l'intrigue, déjà complexe, devint borgesienne. A peine nommé à son poste, un jeune substitut, gominé mais inquiet, doit enquêter sur la mort de Nadia, femme, journaliste *et* marxiste (le mot « marxiste » étant prononcé, la censure égyptienne trouva le film odieux). Il découvre, au cours de l'enquête que c'est le pays tout entier qui est corrompu. Personne n'a tué Nadia (qui était cardiaque), c'est-à-dire que tout le monde (tout le monde = le système) a contribué à la tuer. « Je comprends pourquoi nous avons perdu la guerre de 67 » conclut, pensif, le jeune substitut, balayé par une caméra virevoltante et haché menu par un montage impitoyable.

La volonté est claire de faire servir les recettes d'un cinéma très codé pour dire ce que ce code ne *peut* pas dire : l'enquête, l'analyse, la dénonciation. Une série Z égyptienne est-elle possible ?

Ou encore : jusqu'à quel point ruse-t-on avec les codes ? Jusqu'à quel point peut-on leur faire dire ce qu'il sont structurés pour taire ? Ma réponse (elle n'engage que moi) est qu'on ne peut qu'*excéder* ces codes. Et ceci de deux manières. L'une, populaire, consiste à les ruiner par excès de comique, de satire. Le comique est toujours la mise à mort symbolique des codes (par excès et non par « recul », par la lettre et non par l'esprit). C'est le cinéma le plus codé, le plus normé/normatif qui soit, l'hollywoodien, qui a connu la plus grande possibilité de dynamitage de ces normes (encore inouïe, incroyable, cf. : Chaplin, Fields, les Marx) leur « exténuation » comme dirait Baudrillard. Ainsi, il y a plus de politique dans *Procès 68* de Salah Abou Seïf que dans le film trop sérieux de Mahmoud Choukry, de même qu'il y a plus de politique dans *Une vie difficile* de Dino Risi que dans tout Rosi, Damiani et Petri réunis.

L'autre manière de ruiner les codes consiste dans l'excès de logique. Tout cinéma de code produit tôt ou tard de ces produits indigestes, a-populaires, labyrinthiques et hyperréalistes à force de rigueur. C'est, toutes choses égales, ce que représente *Le moineau* de Youssef Chahine par rapport au drame familialiste égyptien ou *Invraissemblable vérité* de Lang par rapport au drame psychologique et social. Excès de comique ou excès de logique : dans les deux cas, *prise à la lettre de ce travail mort (travail de l'industrie et de ses ouvriers) dans ce qu'on appelle les « codes ».*

Ceux qui avaient été déçus par ce *Visiteur de l'aube* eurent tendance à mieux l'aimer dès qu'ils eurent vu *La folie de l'amour* de Nader Galal. Un couple de grands bourgeois égyptiens (lui, homme d'affaires, toujours quelque part entre Milan et Zürich ; elle, oisive, n'ayant à se soucier que d'un gamin propret et dodu) courent le risque rossellinien de se perdre de vue, de s'aimer moins et, qui sait, de s'adultérer. C'est sans honte apparente que le cinéaste, percé à jour par un public rendu à juste titre hargneux, affirma qu'il avait voulu traiter d'un thème universel (la famille désunie) qu'il aurait aussi bien pu situer dans une famille pauvre. Mais voilà, il n'avait pas voulu faire de démagogie et, pour bien montrer qu'il s'agissait d'un problème « plus vaste », il l'avait situé dans un milieu « aisé ». En fait, le film est un roman d'amour entre deux offices du tourisme, l'égyptien et le tunisien (une partie du filme se passe à Sousse, dans un palace).



Dessin paru dans *Le Temps*, le 20 oct 76.

La projection du film donne lieu néanmoins à un petit happening plein de sens. Au balcon du cinéma Colisée, critiques et cinéphiles, voyaient le film — littéralement — de haut, avec ce plaisir rigolard et indigné que l'on prend aux films vus « au second degré ». Le critique tunisien Khemaïs Khayati observe que l'héroïne change vingt-cinq fois de robe. En bas, à l'orchestre, la réaction du public, pour être tout aussi in-

tense, n'en est pas moins *différente.* Car le public populaire est dans ce film *comme chez lui* et comme chez lui, il y fait le ménage : il passe très vite d'une réaction de satisfaction (lorsqu'il reconnait une star ou un avion de la compagnie Tunisair) à un cri de dégoût (lorsque la Tunisie est diffamée ou lorsque l'intrigue, d'être trop tarte, traine en longueur).

Qu'en conclure ? Que tout le monde — public « éclairé » comme public « aliéné » — a réagi, et plutôt fortement. L'ennui, c'est que ce n'est pas sur la base de cette réaction que s'engagera le débat avec le réalisateur. C'est tout juste si on ne reprochera pas à Nader Galal de ne pas avoir « choisi » de parler de Tell El Zaatar. Les rigolards de la veille se muent en censeurs indignés. Indignation tout à fait stérile. La seule réponse à opposer à ce film était le boycott mais tant qu'à accepter d'en débattre, il fallait au moins situer le débat à un niveau utile. Et ce qui est utile, c'est, non pas de se sentir supérieur à un tel film mais de comprendre, au plus près, comment il est possible. Comment : quelle économie, quelle division technique et sociale du travail etc. Questions jamais posées à Carthage.

Il n'y a pas intérêt à perpétuer ce clivage entre une jouissance dite « naïve » des codes (dans le cas du public populaire, supposé « incapable de se défendre », ce qui est tout sauf sûr) et jouissance dite « éclairée » des mêmes codes (dans le cas du public intellectuel, celui « à qui on ne la fait pas », ce qui est tout sauf sûr). Nous avons toujours pensé, aux Cahiers, qu'il n'existe pas de « vision au second degré ». Nous avons toujours pensé qu'il s'agissait d'un mythe qui encourageait la paresse et l'insincérité, qui empêchait tout travail matérialiste sur le cinéma en le remplaçant par une critique idéologiste, macroscopique, stérile.

C'est ce qui apparut, sous une forme tératologique, avec le monstrueux film libyen *Feu vert* de Abdallah Mosbahi, le film le plus décrié, mais aussi le plus commenté, dans les non-marienbadiens couloirs de l'Hôtel du Lac. De quoi s'agit-il ?

Une famille (supposée libyenne). Père violent et borné (Orgon au moral, Gerald Ford au physique). Mère à l'air profond et usé, mais dénuée de pouvoir. Fils fondamentalement mou et qui met deux heures à comprendre « qu'on a raison de se révolter ». Fille qui va à l'université où elle est aimée par un étudiant modeste (Amar). Tout cela dans un cadre pour le moins aisé (des yeux tunisiens ont reconnu le hall de l'Hilton de Tunis dans le rôle du salon de la demeure familiale). Le père est parasité par Ibn Soussi, personnage glauque et massif, porteur d'une invraissemblable perruque ; c'est le Tartuffe de cet Orgon. Il est entouré de deux sbires et d'un charlatan. La fille est courtisée-pourchassée par un certain Marzouk, être véreux et lubrique qui, en dépit de son élégance de quinquagénaire usé par les plaisirs, est de mèche avec Ibn Soussi. Seul personnage positif : un homme religieux, propre et probe : il est pour un Islam progressiste, sérieux et sans folies. A son discours khadafien s'opposent des séances de possession d'Ibn Soussi et de ses acolytes. Sur ce, la famille reçoit la visite d'oncles et de cousins tunisiens, donnés comme des jouisseurs grassouillets et modernistes qui ne font qu'ajouter aux troubles idéologico-sexuels dans lesquels sombre la famille. A la faveur d'une séance de transes, le père promet sa fille à l'odieux Marzouk. Attèrement général. Il faudra un voyage à Tunis (chants dans les ruines de Carthage) et beaucoup de péripéties pour que : 1) le fils, enfin révolté, abatte (dans le dos) l'odieux Marzouk et permette le mariage de sa sœur avec le modeste Amar, 2) une sorte de « révolution » éclate, marquant le triomphe de la bonne religion et la défaite paniquée de la mauvaise.

L'intérêt de ce film, c'est ce qu'il essaie de *faire prendre* idéologiquement. Comment articuler les fictions frivoles, puritaines (donc égrillardes) et familialistomusicales du cinéma égyptien et des idéologèmes khadafiens : nationalisme arabe, religion sérieuse et normante ? (Car le film est à clefs : il faut lire : Amar = Mouammar (Khadafi) et Ibn Soussi = Senoussi). Question à laquelle il est répondu dans *Feu vert* de façon loufoque, mais question nouvelle, question d'avenir. Car à travers les intrigues d'un cinéaste (marocain) qui se sert des pétrodollars (libyens) pour se faire un nom, de l'esthétique égyptienne pour toucher les masses arabes (où la droite religieuse est plus forte que jamais), des décors tunisiens (selon l'équation Tunisie = bordel moderniste) pour plaire à Carthage, ce qui tente de prendre corps, c'est un espéranto spécifiquement arabe (au débat, Mosbahi affecte de ne parler *que* l'arabe, ce qui lui vaudra d'être sauvagement démasqué — en français — par Borhan Alaouié, membre du jury) dont il n'y a, évidemment, rien à attendre, et tout à craindre (imaginer les films produits par le Chah d'Iran ou le roi Khaled !). C'est par rapport à cette possibilité là qu'il faut reposer avec le problème du cinéma national. Et s'interroger.

Par exemple, le cinéma algérien. Le film de Ghouti Bendeddouche (*Chebka.* Les pêcheurs) n'a, on s'en doute, aucun rapport avec les trois films pré-cités. Sauf un, essentiel : il témoigne lui aussi d'un effort — celui de l'Algérie, de l'ONCIC — de constituer un minimum d'articulation entre des thèmes nationaux (principalement la Révolution agraire) et des codes à vocation espéranto. Ce qui, vu l'originalité et l'avance (dans le domaine, au moins, de la distribution) du cinéma algérien, se fait dans des conditions moins guignolesques et plus dignes.

Tenes. Les pêcheurs travaillent dur (beaux moments documentaires) et vendent leur poisson au patron (Khelifa) d'une conserverie. Un jour le héros, Maâmar, vient en aide à une voiture accidentée dont la belle passagère (blonde et urbaine) provoque en lui une sorte de crise. Non seulement il la désire mais il mesure d'un coup le gouffre (de classe) entre lui et elle. Il



en perd le boire et le manger, rudoie sa femme, casse la gueule à Khelifa et s'en va à Alger où, pendant trois ans, il fait la vie, tente de retrouver la belle inconnue et sombre. Il revient à Tenes où, entre temps, l'OPA (Office des Pêches algérien), touché par la Révolution agraire entre en lutte contre Khelifa. L'Etat a donc balisé le terrain de la lutte mais il lui manque un leader de masse. Maâmar est ce leader. Avec son oncle Rabah, il rameute les pêcheurs et les organise en vue de l'appropriation de la conserverie. De son côté, sa femme, délaissée donc mûrie, prend la tête de la révolte des femmes. Celles-ci se mettent en grève pendant que Maâmar affronte au couteau, sous l'œil attentif des masses, les hommes de main de Khelifa qu'il jette à la mer. Les deux meneurs se réconcilient. Derniers plans : ils partent ensemble et marchent sur un filet rouge. Au plan suivant ils sont transformés en deux petits chalutiers, puis en une myriade d'oiseaux.

Ce film hybride, un rien schématique, s'affronte à un problème spécifique au cinéma algérien : comment filmer (= comment faire fictionner) une révolution venue d'en haut ? Comment relayer la bienveillance de l'Etat par la révolte individuelle et vice-versa ? Les réponses ont besoin d'un relent de cinéma soviétique et d'un puritanisme discret (gestion des pulsions au nom de la rationalité d'Etat dans le ciel pur de la lutte de classes : peu de choses pour référer le film à la sévère lutte pour le pouvoir dont l'Algérie est aujourd'hui le théâtre). Venant d'un pays qui a accompli un pas de géant en nationalisant la distribution (ou du moins en gardant un certain contrôle sur elle), le film témoigne que ce n'est pas mécaniquement que la *production* (même si elle est le fait de cinéastes salariés) suit et trouve sa propre autonomie formelle.

CINEMA IMMIGRE

Il s'agit de deux films traitant de l'immigration maghrebine en France. L'un est une co-production tuniso-franco-libyenne *(Les ambassadeurs)*, l'autre est *L'autre France* de Ali Ghalem.

De ce dernier on peut dire que c'est un des films les moins révoltés de l'histoire du cinéma. Beaucoup mieux fait que *Mektoub ?*, c'est néanmoins un film ferroviaire où tout arrive à point nommé : l'arrivée à Paris, la découverte du travail (ici, un chantier) et du racisme, des accidents du travail et du syndicalisme, de la solidarité etc. Trois types de saynètes composent le film : petits bouts de vie quotidienne (sur fond de musique arabe) discussions (où le problème du syndicalisme est posé, puis abandonné), gestes du travail (la partie la plus intéressante, parce qu'un peu énigmatique, du film). Sur l'immigration même, le film oscille entre deux possibilités : l'analyse (hélas inexistante) et la chronique (hélas étique) et n'en choisit aucune.

Ce film prouve une chose. L'immigration n'est plus le refoulé absolu du cinéma français, ni le domaine des seuls cinéastes militants. Elle peut fournir un cadre à des « scènes de genre ». Le cinéma français est en train de « blober » l'immigration, de la « naturaliser », d'en faire un thème comme un autre. C'est-à-dire qu'il gomme tout velléité d'analyse.

Le problème inhérent à un tel film, c'est qu'il joue sur deux tableaux (c'est cela aussi l'immigration). Ici (en France, à Paris, au Quartier Latin) il est relativement aisé d'interpeler-culpabiliser (mollement) un public, celui, disons, du Nouvel Observateur. Ce public est, en tant que public, le moins intéressant qui soit parce qu'il a, face à l'immigration, davantage une dette symbolique à payer qu'un réel désir d'apprendre sur l'immigration ce qu'il ignore. Pour ce public, dire du bien du film s'apparent plutôt à une B.A.

Or, *L'autre France* ne lui dit que ce qu'il sait déjà et dans les termes où il a envie de le savoir. Seul jusqu'à présent Sydney Sokhona a tenté de penser ses films *(Nationalité : Immigré*, puis *Safrana)*, non par rapport au seul public parisien (à confirmer dans sa mauvaise conscience) mais plutôt avec l'idée que *tôt ou tard*, il faudra trouver les moyens (politiques, économiques *et* esthétiques) de dire ce qu'est l'émigration à ceux qui sont restés au pays. Et en sachant qu'il faudra alors, pour les toucher et les convaincre, passer par dessus les régimes, les amicales et — last but not least — les mythologies que les immigrés rapatrient avec eux. Problème autrement difficile, et neuf.

Car à se priver de toute analyse, les films « sur » l'immigration en sont réduits à ne parler que d'un seul aspect du phénomène, le plus apparent *et* donc le plus photogénique : le racisme.

Il en va ainsi du film de Naceur Ktari, *Les ambassadeurs*, Tanit d'or attendu de ces 6° J.C.C. Il s'agit d'un film beaucoup plus consistant que celui de Ghalem. On y suit, l'itinéraire d'un travailleur immigré (interprété par Sid Ali Kouiret, excellent, déjà l'acteur principal de *Chebka)* depuis son village d'origine jusqu'à ce quartier de la Goutte d'Or où il va découvrir le racisme, abject, rampant, ordinaire. Et de là, à la suite de plusieurs assasinats, la nécessité de s'unir et de ne compter pour cela que sur ses propres forces, opposer à la violence raciste la contre-violence organisée des immigrés.

Ce qui frappe dans le film, c'est qu'aucune analyse du phénomène (telle qu'on la trouvait encore chez Med Hondo ou chez Sokhona) n'y est tentés. On est devant le racisme comme devant un donné, le seul donné. Il ne renvoie qu'à lui même et clive tous les figurants du film en deux camps, petits blancs et travailleurs arabes, parcourus chacun d'aucune contradiction interne. Le racisme est ici le fait d'une collection de petits blancs affolés, nervis, fascites et débris bigots de l'O.A.S. Les acteurs qui jouent ces rôles (Rispal, Cuvelier) ont l'air un peu triste de ceux qui se sont dévoués pour jouer les sales rôles dans un spectacle de patronage, ce qui finit par leur ôter toute crédibilité sans les rendre brechtiens pour autant.



L'Autre France



Les Ambassadeurs

Une question (difficile) sur le choix du racisme comme *sujet* pour un film. A quoi sert un film « sur le racisme » ? Pas à convaincre les racistes (le racisme est un délire, il n'est donc pas raisonnable, puisqu'il est avant tout désir de ne plus avoir à raisonner). Plutôt à *armer* ceux qui, pour tout anti-racisme, n'ont le plus souvent à leur disposition qu'une définition négative (donc réactive et peu sûre) : « moi, je ne suis pas raciste ».

On peut les armer de deux façons. On peut les armer par *l'analyse*. Il ne faut jamais renoncer à mettre en lumière l'articulation entre le racisme des petits blancs (sale, violent, viscéral) et celui (structural, propre, abstrait) des grands blancs. Il faut les deux. Jusqu'à présent, les films anti-racistes mettaient abstraitement en cause « le Système », le Capital, l'Impérialisme, et oubliaient les porteurs actifs, violents du racisme. Il faut reprocher à Ktari d'avoir tordu le baton dans l'autre sens.

L'autre façon d'armer le public consiste à rappeler qu'il n'y a d'anti-racisme réel qu'en action, que *pratique*, que dans des pratiques qui — d'être communes — permettent la reconnaissance de l'autre, de ce qu'il lutte (avec raison), de ce qu'il y a lutte commune et bout de chemin à faire ensemble. Le pessimisme de Ktari (son seul personnage blanc non-raciste est une jeune institutrice, mais justement, et pas par hasard, elle est hors désir, hors fiction, donc extérieure, en-deça du problème) risque fort d'être démobilisateur.

CINEMA AFRICAIN NOIR

Le couplage « arabo-africain » est tout sauf évident. Si, comme toute classification, il a pu rendre des services (définir un bloc — africain noir et blanc — contre un autre — non africain et développé) il n'en recouvre pas moins une hétérogénéité fondamentale. Peu de public (populaire) aux films africains noirs, auxquels manquent — pour Tunis — musique et chansons. Peu de films décisifs (à l'exception de *Munamoto,* voir infra la note de War Abdul). Un film assez indécidable, bien qu'ennuyeux, d'Ola Balagun (*Ajani Ogun,* Nigéria), parlé et chanté en yoruba (mésaventures d'un jeune paysan à qui un politicien corrompu vole ses terres et sa fiancée). L'indécidable vient de ce que, bien que chanté, le film demeure extrêmement statique. Il n'est donc plus référable à l'esthétique de la comédie musicale, mais par son jeu à la fois outré et hésitant, à celle du guignol (direction à explorer).

La corruption est (avec le maraboutisme) le sujet qui insiste dans la plupart des films africains. Dans *L'Etoile noire* de Djingarey Maiga (Niger), le héros, un fonctionnaire à deux doigts de la réussite, tombe amoureux d'une prostituée, quitte sa femme et sombre immédiatement dans la déchéance. Lui seul n'a pas vu que sa nouvelle amie ne fréquente que des blancs (elle même est brimée par un coopérant peu ragoûtant). Il finit pourtant par revenir au bercail.

Bien que fauché et dôté d'une photo hideuse, le film a, au début, la force et la logique du fantasme et est conduit à la manière d'un rêve éveillé. Le rêveur est un être à la fois naïf et tyrannique qui fait toutes les erreurs du monde avec le plus grand sérieux. Lorsqu'il tente de corrompre un juge (pour accélerer son divorce), celui-ci crie : « Je suis incorruptible ! ». Dans le film, il est dit que ce juge en remplace un autre dont on devine qu'il était corruptible. Le film doit à la fois dire qu'il y a (eu) de la corruption et innocenter le régime, ce qui est une tâche difficile. Tout est gaché avec le retour de la morale, doublement assenée, au héros qui l'avait oubliée et au spectateur qui a malheureusement craqué depuis longtemps.

Ici, une notation. Autant les films arabes cherchent le *pathos,* autant les films africains sont épris de *logique.* (Voir par exemple la très intéressante *Lettre paysanne* de Safi Faye). Ils se posent davantage la question du « que filmer ? » que celle du « quel plan concocter ? ». Ce qui les rend austères et non-séduisants, mais aussi potentiellement passionnants.

Un film, étrange, va jusqu'au bout de cette logique, il s'agit de *Borom Xam Xam,* tourné au (et pour le) Sénégal par un français, Maurice Dores, et consacré à un guérisseur, dont la vie, les pratiques et les rêves sont tour à tour, impertubablement, restitués. La force du film vient de ce qu'il ruine chemin faisant toutes les étiquettes auxquelles ont pourrait, par paresse, l'amarrer. Jusqu'à un certain point, il s'agit d'un document à la Rouch sur les gestes du guérisseur, le temps réel des opérations (savoir ? magie ? on ne sait), les mots réellement prononcés etc. Soudain le film, avec le même sérieux, se met à illustrer les rêves, les fantasmes, les discours du guérisseur, arrachant le spectateur à toute possibilité de succomber à un ronron, fût-il rouchien.

DEUX FILMS

Je veux dire par là, deux films à propos desquels il n'est pas exagéré de parler de *travail.* Films qui ont une idée claire de leur matériau et qui travaillent à sa *transformation,* l'un dant le sens du détournement, l'autre dans le sens de l'épuisement.

Détournement. *Les armées du soleil* de Shadi Abdessalam, court-métrage centré sur la dernière guerre israelo-arabe, vue du côté égyptien. Des soldats, retour du front, sont interviewés. La caméra fixe avec insistance les visages fatigués, les yeux qui clignotent. Le magnétophone enregistre les paroles des soldats, monotones, précipitées. Les applaudissements qui ont salué ce film relèvent d'un malentendu : c'est le sujet du film qui a été applaudi, non les images et les sons effectifs qui, loin de toute doxa; disent autre chose : la jouissance perverse du cinéaste à capter l'impact d'une guerre, son passage sur des visages et dans des voix. La guerre devient cet espace-off immédiat, menaçant et naturel, où l'on est toujours déjà et qu'on ne ressaisit plus (Fabrice à Waterloo, toujours) que sous la forme de ses éclats : obus, images.

Epuisement. De Taïeb Louhichi (Tunisie) un moyen-métrage intéressant parce qu'exemplaire, passé hors compétition et in extremis, *El Khammes* (Le métayer), qui gagne peu à peu le spectateur et l'amène sur son terrain. Et c'est bien de terrain qu'il s'agit puisque tout le film a lieu dans le champ que Naceur, le métayer, cultive pour un patron. Le terrain *devient* à la fois la scène et l'enjeu du film : tout passe par lui et tous passent par lui. A partir de lui, tout devient visible, compréhensible, possible : le patron qui vient inspecter, la famille qui apporte la nourriture, le télégramme qui annonce la mort de quelqu'un du village en France, ceux qui s'expatrient et ceux qui reviennent, ceux qui se soumettent et ceux qui — comme Naceur — se révoltent.

Exemplaire en quoi, ce court film ? En ce qu'il possède une pensée juste de son *économie.* Adaptation du sujet et du tournage aux moyens (que l'on devine pauvres) et épuisement sémantique de ce champ (pas la richesse imaginaire de l'espace off). Scène et enjeu, le champ est à la fois à gagner en tant que scène (question politique) et à scénographier en tant qu'enjeu (question esthétique).

A Carthage comme ailleurs, l'avenir est aux films logiques.

Serge DANEY

Festival

IIe Salon du Cinéma
(Festival Cinématographique International de Paris



La Salle Corail

Du 18 au 20 novembre s'est tenu au Cinéma Empire (41, avenue de Wagram) le 11e Salon du Cinéma. Un public nombreux a pu y admirer les derniers modèles de films d'auteur. Auteurs consacrés (Kurosawa) confirmés (Herzog) toujours redécouverts (Comencini) en nette perte de vitesse (Fassbinder) ou en hausse inattendue (Schloendorff). Il n'y manquait pas l'avant-garde (Straub, Duras et leurs épigones) ni l'Est (Matveiev, Lotianu, Faisev, Okeiev, Kokhan, Daniela, Mitta) ni le Tiers-Monde (Sokhona, Balagun, Chahine), ni même quelques modèles réputés hors d'usage (Blasetti et autres fascistes italiens), sans compter une rareté (*Les coquelicots* de Mizoguchi, 1935) etc. etc. Le Salon s'est clos par la présentation, par son sémillant disc-jockey Pierre-Henri Deleau, du dernier film d'André Techiné, *Barocco.*

Que dire du Salon ? Qu'il a considérablement manqué de la chaleur humaine censée accompagner ce genre de manifestations. Contrairement à ce qu'a écrit servilement le critique Jean de Baroncelli (Le Monde, 18.11.76), l'organisation n'était pas « parfaitement rodée dans un climat de calme qui, à dire vrai, posait peu de problèmes » (sic). Au contraire : salles vides proclamées complètes, morgue du S.O., programme bourré d'erreurs, détachements féminins bleus d'hôtesses incompétentes, cinéastes (J.-M. Straub) passé (presque) à tabac, vulgarité et mauvais goût.

Cet aspect « nouveau riche » s'est néanmoins paré d'une image de marque, celle de la cinéphilie (= amour du cinéma). C'est là le seul événement du Salon *en tant que tel* (nous ne disons rien des films, diversement inintéressants, dont nous parlons plus bas, pour certains d'entre eux du moins). Il marque une mutation : le passage d'une cinéphilie ancienne (amoureuse, névrotique, exigeante, une cinéphilie « à la Langlois », celle des « rats ») à une cinéphilie nouvelle qui en garde les apparences (et les exhibe : affiches de vieux films projetées dans l'espace ou vendues aux enchères, « bar des vedettes », films rares baptisés « incunables », etc.) mais qui, dans le secret des salles Violine, Corail et Rubis (sic), leur substitue l'arrogance excédée que confère la proximité du pouvoir (ici, la S.F.P.)

C'est cette cinéphilie d'Etat qui a vu le jour à la faveur de ce Salon. Il faut simplement souhaiter qu'elle s'humanise. Sans beaucoup y croire.



FORTINI/CANI
(J-M. Straub, D. Huillet)

Le film le plus beau montré au Festival, j'y reviendrai longuement dans un prochain numéro. Il comprend (entre autres, et sans acception d'ordre) :

— des plans, diversement groupés ou espacés, de l'écrivain communiste italien Franco Fortini (de père juif — avocat antifasciste — et de mère chrétienne) lisant à haute voix des fragments de son livre *Les Chiens du Sinaï*, écrit au lendemain de la guerre de 1967 ;

— des plans « géographiques » (une rue de Florence, un monument de cette ville, les rives de l'Arno, la synagogue pendant un office, les Alpes Apuanes, où des divisions SS ont massacré plusieurs milliers d'hommes, femmes et enfants italiens) ;

— des plans d'« écrits » : journal de Fortini à l'encre rouge, articles de divers journaux, dont *l'Unità*, télévision italienne en juin 1967.

1) Le 22 novembre 1963, John Fitzgerald Kennedy, trente-cinquième président des Etats-Unis, en visite officielle à Dallas, est abattu d'une balle dans la nuque, par un tireur isolé.

Le 5 juin 1967, l'Egypte attaque Israël. C'est le début de la guerre des Six Jours.

Le 11 septembre 1973, Salvador Allende, président de la République chilienne, se donne la mort dans le Palais de la Moneda assiégé.

Le 22 février 1974, Patrick Mirval, Antillais de vingt-ans, en détention préventive à la Maison d'Arrêt de Fleury-Mérogis, se suicide.

Quoi de commun entre le rappel de trois moments d'Histoire et un fait divers de rien ?

Une seule donnée, mais essentielle : ces quatre récits sont faux.

Mais, faux, ils ont produit, dans les premières heures, les premiers jours ou les premières semaines de leur *colportage*, des effets d'une extrême importance.

2) L'expérience du désert, c'est aussi l'écoute, l'extrême écoute. Non seulement on entend ce que l'on pourrait entendre ailleurs, le vrai silence cruel et douloureux parce qu'il semble reprocher même au cœur de battre, mais également lorsque l'on est couché, par exemple, sur le sable, il arrive que, tout à coup, un bruit insolite nous intrigue. Le nomade aurait su identifier cette « chose vivante » avant de la voir ; immédiatement après que l'oreille l'ait perçue. C'est que le désert est son lieu naturel.

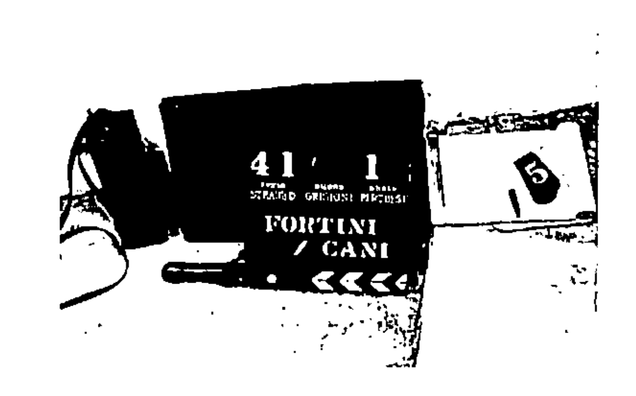
3) Brecht a bien indiqué que, dans le théâtre épique (qui procède par tableaux successifs), toute la charge signifiante et plaisante porte sur chaque scène, non sur l'ensemble ; au niveau de la pièce, pas de développement, pas de mûrissement, un sens idéal certes (à même chaque tableau), mais pas de sens final, rien que des découpes dont chacune détient une puissance démonstrative suffisante. Même chose chez Straub-Huillet : le film est une contiguïté d'épisodes, dont chacun est absolument signifiant, esthétiquement parfait. Le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture.

4) Le film parle (comme *Einleitung*, comme *Moïse et Aaron*) de la difficulté d'être Juif qui se confond avec la difficulté d'écrire, car le judaïsme et l'écriture ne sont qu'une même attente, un même espoir, une même usure. De sorte que le livre est, lui aussi, toujours écrit deux fois, livre qui interroge le mouvement de rupture par lequel se fait le livre. Car il reste vrai que l'attente vide, désertique, qui retient celui qui écrit au seuil du livre, faisant de l'écrivain le gardien du seuil, de son écriture un désert et de l'homme qu'il est le vide et l'absence d'une promesse, si elle répond à une autre attente (à un autre désert) où furent prononcées les dix premières paroles d'interdiction, il y a cependant entre l'une et l'autre aussi un vide, un écart et une rupture.

5) S'il était possible d'imaginer une esthétique du plaisir textuel, il faudrait y inclure : *l'écriture à haute voix*. Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition.

(Cette note est un montage de citations — parfois inexactes).

J. N.



DERZU UZALA
(Kurosawa Akira)



De *Derzu Uzala,* film soviétique de Kurosowa Akira, je parlerai plus longuement à l'occasion de sa sortie en France, prévue sous le titre — bête, c'est le cas de le dire — de *L'Aigle de la taïga.* Ce beau film éclaire sans doute retrospectivement *Dodeskaden,* avec lequel il n'a d'ailleurs aucun rapport. La version projetée à l'Empire, amputée de vingt minutes par les Soviétiques, a été applaudie, sans doute en raison de la présence de Kurosawa (qui donna une conférence de presse) et de son acteur Maxime Monzouk. Je ne suis pas sûr que ces applaudissements n'aient pas scellé un malentendu que le film, dès lors qu'il est mal vu, n'interdit pas. C'est qu'il est loin de se réduire aux discours qu'il suscite.

On pouvait tout craindre d'une co-production nippo-soviétique, engagée sous l'égide du plus académique des cinéastes de l'Est, Guerassimov. Le renom de Kurosawa est tel que sur lui peuvent se bâtir les projets espérantistes les plus rances (on se souvient de ses mésaventures aux U.S.A. il y a quelques années, il dut abandonner la réalisation d'un film consacré à Custer). Les propos même du cinéaste n'avaient rien d'encourageant (« Aujourd'hui, avec les risques de pollution partout dans le monde, tous les hommes devraient penser à la nature, et vivre autrement »).

Il n'en est rien. A travers l'histoire de cette amitié entre l'explorateur russe Arseniev et le guide-chasseur asiatique Derzu Uzala, il s'agit de bien autre chose que de réconciliation jaune-blanc sur fond d'humanisme brejnevien, de part et d'autre de l'Ossouri (sujet pas du tout innocent, vu du côté soviétique), ni même de communion avec la nature. Il s'agit de dire, avec un calme et une tendresse effrayants (*Dodeskaden,* encore) qu'il n'y a pas de réconciliation (quand bien même il y aurait de l'amour). Non-réconciliés se dit en russe *néprimiriannye.* Et en japonais ?

S. D.

SAFRANA ou LE DROIT A LA PAROLE
(Sidney Sokhona)

Safrana ou le droit à la parole est le deuxième film de Sidney Sokhona, et la première chose à dire, c'est que, contrairement à *Nationalité : immigré,* il a été vite conçu, réalisé, monté.

On pouvait dire de *Nationalité : immigré* qu'il avait littéralement occupé plus de quatre années de la vie et du travail de Sokhona, qu'il avait été long et patient travail d'accompagnement de sa vie de travailleur immigré : comment un cinéaste (un nouveau cinéaste, quelqu'un qui *rencontre* le cinéma) *porte* son film, marque son film de l'empreinte de sa vie, de sa lutte, donc de son corps.

Avec *Safrana,* Sokhona reste dans le voyage, sauf que du voyage, il fait la fiction même de son film. Imaginez : quatre travailleurs africains décident d'aller travailler la terre et faire enquête chez des paysans français du côté de la Champagne. Voyage, rencontre, codage (pour nous spectateurs français : décodage) du territoire (culturel) français, contre-ethnologie, travail du regard *autre* sur un territoire habituellement réservé.

Ce thème du voyage est important pour Sokhona, à double titre. Premièrement, parce qu'il réinscrit, au niveau fictionnel, le voyage originel qui a constitué le travailleur immigré : comment un paysan africain quitte son pays et se transforme en travailleur en exil. D'une certaine manière, le film de Sokhona (tout comme le premier) réinscrit le nomadisme à partir duquel tout travailleur immigré se sent constitué.

A un deuxième niveau, et pour empêcher que ce thème du voyage ne soit qu'un thème exotique, le cinéma de Sokhona est agencé lui-même sur l'idée du voyage : d'un plan à l'autre. Comment Sokhona passe d'un plan à l'autre, d'une séquence à l'autre ? Sur le mode de la découverte, de l'aventure. *En tant que cinéaste, il ne se pose que les problèmes qu'il peut filmer.* C'est le propre d'une idéologie de l'ac-



tion, une idéologie de la *pratique)*. Inversement, il ne filme que les problèmes qu'il se pose, parce qu'il les connait.

C'est ce qui fait que le cinéma de Sokhona est profondément sérieux, important, (la question du retour à la terre est pour un travailleur africain une question sérieuse), mais aussi très fictionnel : la question politique n'est envisagée que sous la forme fictionnelle, et la fiction pour Sokhona, c'est le voyage, l'aventure. A chaque personnage dans *Safrana*, il arrive quelque chose, un peu comme aux personnages de Stevenson. Il faut que la fiction vienne à lui, et, aidé par le cinéaste, il l'affronte, il est mis en position de la vivre. Si bien qu'il n'y a ni métaphysique (qui prend dans le cinéma de l'immigration la forme du *misérabilisme)*, ni ennui.

Ces qualités font de Sokhona un des rares cinéastes qui réussissent à tirer du thème de l'immigration le maximum de matière fictionnelle (l'immigration est une aventure) tout en menant la réflexion politique que sa condition d'opprimé nécessite.

S. T.

LO SCOPONE SCIENTIFICO (L. Comencini)

La sélection italienne présentait, entre autre, un film de Comencini (1972), *Lo scopone scientifico*, encore inédit en France (il ne faudrait pas que cela dure !), et qui arrive à faire oublier *la Femme du Dimanche*, le dernier film de cet auteur que nous ayons pu voir à Paris. *Lo scopone scientifico* se situe du côté de *Delitto d'amore* et des *Aventures de Pinocchio*, films en tout point admirables.

Lo scopone scientifico est un film de fiction, et la fiction est le point fort du cinéma de Comencini ; il ne crée pas la fiction, il l'impose : en cinq minutes, en quelques plans, il donne le cadre, le lieu, les personnages, l'enjeu : Rome, une maison bourgeoise, superbe, au-dessus d'un bidonville, une riche bourgeoise (Bette Davis) et son homme de confiance (Joseph Cotten), un couple populaire, misérable, joué par Alberto Sordi et Silvana Mangano. La fiction chez Comencini, ça consiste à aller au plus vite pour mettre en relation ce couple hyper-bourgeois et ce couple hyper-misérable, comme si cela était *naturel* de faire croiser le désir des bourgeois avec celui des prolétaires, autour d'un tapis vert.

La fiction chez Comencini serait peu crédible si elle ne se tramait pas autour d'une affabulation complète. Ce n'est peut être pas tant un cinéma de fiction qu'un cinéma de l'*affabulation*. Affabuler : raconter une fable, et jouer de la permissivité dans le récit. Pour raconter une fable, il faut mettre en place des personnages qui sont déjà constitués dans leur désir : les riches ne veulent pas perdre, ne pas s'appauvrir, les pauvres ne peuvent pas s'enrichir (ou ne doivent pas vouloir : c'est aussi le thème de l'admirable film de Risi, *Une vie difficile*), du moins pas en espérant le faire sur le dos des riches. C'est le point de départ du *Scopone scientifico* (un jeu de cartes très connu en Italie, mais il est impossible d'en comprendre les règles dans le film !), mais c'est aussi le point d'arrivée. Une fable ne doit pas faire progresser des idées, elle doit *démontrer* (peut être doit-on comprendre le théâtre brechtien comme un théâtre de la fable ?), on ne découvre pas, on confirme une idée, une loi. Ceci explique la dureté du cinéma de Comencini : rien ne vient capitonner, attendrir, les rapports entre les personnages, entre les riches et les pauvres (quand il joue aux cartes avec Bette Davis, il la nomme « la vipère » ou « la sorcière », j'avoue avoir oublié le qualificatif exact, sans jamais l'interpeler : il n'attend rien d'un dialogue, il n'en veut qu'à son argent. Inversement, la riche ne veut rien savoir de leur misère : son désir, c'est de nier la différence sociale, sa perversion, c'est de réinscrire la place du pauvre à la place du perdant, toujours, en ne supportant pas l'idée qu'elle pourrait perdre.)

Le cinéma de la fable fait mine (mime) de trouver une scène centrale pour que des personnages opposés (qui n'ont rien à faire entre eux) jouent un jeu commun. Mais cette unité est dérisoire, il faut la refendre à la fin, dans une morale de la division, presque manichéenne. Manichéisme parce que le destinataire du film de Comencini c'est l'enfant, c'est lui qui tire la morale, c'est pour lui qu'elle est tirée. Dans *Lo scopone*, c'est la fillette qui pousse la fiction jusqu'à son terme, la mort d'un des deux termes de la contradiction sociale (elle offre un gâteau à la riche, dans lequel elle a mis de la mort-aux-rats). Et sa force, c'est qu'elle sait la morale de la fable depuis le début du film, qu'elle garde cette vérité cachée jusqu'au moment où elle doit intervenir, pour sauver la face du père.

S. T.

L'OMBRE DES CHATEAUX (D. Duval)

Si la phrase de Godard pouvait se retourner, en parlant de film là où il parlait d'image, on pourrait dire : ce n'est pas juste un film, c'est un film juste. Le malheur, c'est que la phrase ne s'inverse pas comme ça : il en est des phrases comme des vêtements, si certains peuvent être portés, à tort et à travers, par n'importe qui, bref être reversibles, il en est d'autres qu'on ne porte pas impunément, d'autres qui vous collent au corps. C'est pourquoi il vaut mieux écarter la tentation — facile — et dire — en insistant : *c'est rare* — que ce film-là, c'est juste un film.

Mais, au juste, pourquoi évoquer Godard ? Parce que les deux hommes du film de Duval ce sont, très exactement, le Michel-Ange et l'Ulysse des *Carabiniers*. A ceci près, qui est d'importance, que tout en n'abandonnant pas les trois termes de politique, poésie, fable qui structuraient le film de Godard, Duval les envisage, les décrit, minutieusement, sous l'angle de ce qu'on pourrait appeler la psychologie sociale. C'est plus inhabituel qu'il n'y paraît et l'on aurait tort — comme beaucoup, apparemment — de faire la fine bouche devant ce film, remarquable. L'histoire . deux

frères, des sous-prolétaires, essaient de libérer leur petite sœur (placée sous éducation surveillée pour la punir, davantage de son origine sociale que des menus larcins qu'elle a commis) pour — espoir fou — aller recommencer leur vie au Canada. Si j'ai parlé de « psychologie sociale » c'est que la psychologie des personnages — pour une fois — n'est pas plus prétexte à romance ou petites touches de vérité, que le social n'est alibi pour situer dans l'échelle sociale des personnages le plus souvent creux, des personnages de scénaristes. Ce film conjugue la plus grande modestie et la rigueur (parler de ce qu'on connaît est une des choses les plus difficiles qui soient) dans un domaine où le cinéma français est particulièrement pauvre, celui du mélodrame social. Un film se mesure (aussi) à la qualité d'émotion qu'il provoque et celle-là n'est pas de celles dont on a honte.

Quelques très belles choses : le père et la mère, dans la bicoque, toujours silencieux (on pense à Dodeskaden et ce n'est pas la moindre des références), la petite sœur poursuivie par les bonnes (sœurs), le parloir, les silences... Trêve d'inventaires : ce film — en couleurs — a — aussi — le mérite de ne pas faire comme si la couleur ce n'en était pas. Il la travaille et la pense (trop joliment diront certains, mais mieux vaut travailler dans une direction discutable que ne pas travailler du tout) jusque dans les brumes de la fin, les eaux de la mort. A ceux qui ne l'aimeront pas, qui en diront du mal, ce film donne envie de crier (comme au procès, un des frères) : « ta gueule, vous ! »

L. S.

XICA DA SILVA (Carlos Diegues)

Musique et cinéma, chansons et cinéma plus précisément, n'ont, dans le cinéma français, on en conviendra, que de bien pauvres rapports. (L'exemple le plus triste en a été récemment *L'Affiche rouge,* qui, par rapport à *Nuit et brouillard* ou *Potemkine* — je veux parler bien sûr des chansons de Ferrat — marque un appauvrissement de plus — il n'en était pas besoin — par rapport aux originaux.) Il n'en va pas de même pour le cinéma brésilien : l'exemple de Rocha en est la preuve la plus communément connue. Le film de Diegues n'emprunte pas les mêmes chemins — chansons de gestes, pour schématiser — que *Le dieu noir et le diable blond* ou *Antonio das Mortes*. Ce n'est pas le moindre des intérêts de ce film que ce rapport — nouveau — à la chanson qu'il inaugure.

L'histoire se situe près de Bahia (au début du 18e siècle ?) et coïncide avec les découvertes de diamants dans le Minas Gerais. L'envoyé du roi du Portugal devient amoureux fou d'une escalve noire. Xica da Silva, c'est son nom, est affranchie, reçoit de prodigieux cadeaux, mais cette richesse, qui atteint la démesure, suscite l'envie des autres colons qui mènent l'envoyé du roi à la disgrâce et à sa perte. Xica da Silva, pauvre et insultée, retrouve son jeune amant du début.

Cette hisoitre (réelle ?) prend des allures légendaires, mythiques, extravagantes, sauvages : fêtes somptueuses, avec costumes et perruques bariolés, architectures baroques, danses de provocation, de sensualité, de libération. Le rôle de la musique (musique de Bahia, musique noire, musique populaire, au rythme implacable — le vaudou n'est pas loin) est le suivant : le film est une seule chanson, qui se répète, s'affirme, se reprend, une chanson à laquelle on ne peut guère échapper. Alors que Rocha ponctue ses films de chants, pour en faire le récit musical, Diegues fait de son film tout entier une immense chanson, une chanson de près de deux heures, que tous les éléments (drames, luttes, intrigues, amour, érotismes) contribuent à enrichir, à colorer. (A certains égards sa démarche rappelle celle de Sokhona dans *Safrana* : un film que jamais sa musique ne quitte, un fond musical, un flot musical, qui soustend tout, présent à ne plus en finir, un flux musical qui incorpore tous les bruits, les discours, les sons les plus hétérogènes, politiques, poétiques, dans une telle scansion qu'à ce niveau là c'est, peut-être, le premier film africain). Africain aussi, le film de Diegues : ces vignettes, ces images d'Epinal, ces peintures baroques, témoignent de ce qui n'est pas du mauvais goût (même si, pour nous, le mauvais goût, la surenchère, sont bel et bien là) mais d'un goût vraiment (venu) d'ailleurs. Enfin du cinéma nègre qui ose dire son nom, qui pulsionne et qui s'aventure. Ajoutons que le film a l'intelligence d'utiliser une caméra remarquablement présente dans son statisme. Si ce film tient, c'est que la caméra ne vole pas : elle tient en place et cadre le plus sévèrement possible ce qui n'arrête pas de bouger, de l'autre côté : les extravagances les plus débridées.

L. S.

VECCHIA GUARDIA (A. Blasetti)

Résumé du Catalogue Officiel : « L'Italie de 1922. Dans une petite ville de province, la grève des infirmiers de l'asile provoque des affrontements entre les fascistes et les antifascistes. La Marche sur Rome conclut le film ». Il y a quelque chose de comique dans le film de Blasetti (1933) revu aujourd'hui (1976). C'est que la façon dont les fascistes s'y typent eux-mêmes pourrait, à peu de choses près, servir à un film antifasciste (il suffirait d'en modifier la bande-son). Les traits sous lesquels nous les haïssons : chemises noires, gominage anal, familialisme pudique et asexué, piété grégaire (l'aspect *sana Italietta*) sont justement ceux dont ils se parent pour les opposer à leur typage anti-fasciste : ouvriers résolus et un peu négligés, en tout cas sympathiques, à la Renoir, avec casquettes et mégots. On assiste dont à un simple « changement de signes », mais pas à un changement de matériau.

Le film se passe en 1922 et le fascisme s'y présente donc comme dominé, encore clandestin. Les affrontements politiques se donnent à voir, comme dans *tout* le cinéma italien, comme dramaturgie dont une petite ville est la scène. Est-ce à dire que le film est je m'enfoutiste avant d'être fasciste (servi, mais sans conviction, par le talent — réel — de Blasetti) ? Ce n'est pas tout à fait vrai. Le fascisme dans le film ne se lit pas au niveau du typage (ambivalent) mais plutôt au niveau de la place de la caméra. Celle-ci mobile, insaisissable (tout est tourne à la grue) n'est tout simplement jamais « à hauteur d'homme », mais toujours en légère (et parfois moins légère) contre-plongée. Elle confère donc aux personnages (survoltés, frétillants) du film une dimension phallique (un peu comme Bertolucci fera, quarante trois ans plus tard, dans *1900*). C'est comme si leur « lutte » les érigeait immédiatement en emblèmes, les dispensant par là d'avoir à s'assumer comme êtres sexués. C'est dans le même sens qu'il faut lire la place centrale réservée dans le film à un étonnant gamin, embrayeur universel, ni homme ni femme, ni enfant ni adulte et qui mourra (photo Cahiers N° 266-67, p. 98) figeant l'idéal infantilisant (rien à voir avec l'enfance) qu'était (qu'est) tout fascisme.

S. D.

LE RETOUR DE L'ENFANT PRODIGUE (Youssef Chahine)

Après douze ans d'absence et d'échecs, un fils revient dans sa famille (moyenne, bourgeoise, du delta du Nil) et là, trompant les derniers espoirs que son image mythique — éloignement aidant — permettait encore de nourrir parmi les siens, il devient un petit patron de choc individualiste et distant. Et lorsqu'il apprendra qu'il doit son malheur à sa famille elle-même, ce sera un carnage où tous périront sauf (peut-être !) un couple de jeunes gens et quelques proches.

Vieille parabole qui, placée dans l'Egypte de 1976, voudrait rendre compte d'un échec, celui du nassérisme, et d'un risque largement advenu avec la guerre civile au Liban, d'un massacre du monde arabe par lui-même : et relier l'un à l'autre.

C'est le trajet annoncé, mais cette coproduction algéro-égyptienne en parcourt un autre ; ferroviairement toujours mais, comme dans tous les films égyptiens de consommation courante, c'est à la visite des studios de la Misr International Film qu'on est contraint, parcours extrêmement balisé d'où il doit ressortir *que ça tourne toujours bien*. Aussi, successivement, on sait qu'on va reconnaître le moment de l'émoi, le héros langoureux, les chansons attendues, le choc des générations, le conflit entre le cynisme et l'idéalisme, la scène de la déclaration, plus une innovation (l'inévitable « et pour la première fois » ; ici la présence d'acteurs — donc de personnages — algériens : les acteurs algériens de la coproduction !) ; il y a aussi les perruques des actrices et les maquillages épais ; les décors toujours neufs du studio et le jeu dit « à l'égyptienne ». Machine redoutable qui s'est trouvée un temps (celui du colonialisme) envoyer en secret des signes de reconnaissance aux Arabes, mais redoutable désormais car elle engloutit tout ce qui prétend se dire à travers elle (et Chahine le sait bien qui l'a bousculée à plusieurs reprises).

Aussi la parabole politique du film se trouve-t-elle privée des moyens de son fonctionnement, vidée de son sens. Elle ne trouve plus à manifester sa présence que sous la forme dénégatoire d'ingrédients épars : de temps à autre dialogues faisant expressément allusion à l'actualité politique ou bien surcharges téléguidées de la métaphore ; sortes de clins d'œil envoyés aux initiés, jamais embrayeurs du récit. Par-dessus quelles épaules ces clins d'œil ?

On a assez dit combien la machinerie cinématographique égyptienne aliénait le monde arabe, le berçait d'illusions, opiumisait les esprits ; on parlait le plus souvent des « histoires » qu'elle ressasse depuis cinquante ans, critique de contenu qui ne suffit plus : ces films servent d'abord *à montrer* que le dispositif va bien, qu'il est fidèle à lui-même, qu'on y retrouve chaque chose à sa place, c'est même la seule chose qui a de l'importance. S'il est une métaphore qui fonctionne dans ces films c'est bien celle de l'analogie au régime en place : quand le cinéma va, tout va.

Dès lors la volonté critique affichée (et la coprésence de l'ONCIC algérien remplit bien ce rôle) — et judicieusement éparpillée — sert plus à colmater les brèches qui apparaissent inévitablement qu'à provoquer de quelconques basculements.

S. Le P.

BAROCCO (A. Techiné)

Deux personnages le blond Samson et le « cool killer » brun, deux partis (celui du pouvoir et l'autre dans l'ombre), deux journaux (du jour et de la nuit) : Barocco est sous le signe du double, du double nocturne. Les figures s'y dédoublent, mais à la façon d'une ombre : fragiles, évanouissantes, plates : Laure fabriquant le double de Samson, le studio, double des décors réels, le scénario, répétant en abyme *Vertigo*... Cette duplication est celle de l'hyper-réalisme : perdre l'original dans la reproduction de ses signes, *« boucler le réel dans la répétition pure »* comme dit Baudrillard, par la coexistence tranquille de l'original et de la copie (le sauna et son reflet, la boîte au chanteur travesti) : rien qui n'échappe au simulacre, qui ne soit de l'ordre de la copie d'un réel déjà mort... (*« une sorte de parodie non délibérée plane sur toute chose, de simulation tactique, de jeu indécidable auquel s'attache une jouissance esthétique, celle même de la lecture et de la règle du jeu »*).

C'est donc au-delà de toutes naïvetés que se situe

Barocco. Vain, bien sûr de chercher un sens à un tel film qui ne fait que se réfléchir à l'infini jusqu'à programmer sa propre mort : comme simulacre le film aussi ne peut être que déchet, et ce qu'il cadre est déjà mort (cf. la scène du testament filmé, qui, par ailleurs le *prouve :* Brialy sort du cadre. *« De medium en medium, le réel se volatilise, il devient allégorie de la mort »*).

Mais inversement aussi : s'il est une urgence de filmer, c'est la mort seule qui la dicte (cf. toujours la scène du testament). Et pas seulement la « mort de l'Art » : le film comme meurtre du réel. P. K.

QU'EST-CE QUE TU VEUX JULIE ? (Charlotte Dubreuil) et LE FOU DE MAI (Philippe Defrance)

Pourquoi grouper ces deux films, pourquoi choisir d'en parler ensemble ? Assurément pas parce que la production est la même pour les deux films. Au delà de la similitude proprement technique (durée, format, une partie de la distribution etc), ces deux films ont des préoccupations communes et une manière identique de les dramatiser par une fiction. Il s'agit, en gros, du malaise des intellectuels après 68. On voit que le sujet a de quoi en imposer : il vient, d'emblée, combler un vide dans la production cinématographique française. Disons tout de suite qu'il valait mieux le vide que ces images-là, ce qui indique le ton des lignes qui vont suivre : il s'agit, ici, principalement, de diffamer.

Dès les premières images du premier de ces deux films *(Julie)*, un mot me traversait irrésistiblement, le mot « révisionniste ». Et pourtant, ce générique en forme d'instantanés sur des visages d'enfants, ce n'était que de l'émotion facile, rien de plus. La suite allait confirmer le début : de mauvais acteurs de théâtre se débattrent au sein des situations à la fois les plus archétypales (celles du roman-photo, de la littérature de gare) et les plus dans le vent (sans guillemets : ce vent-là nous concerne). Julie : une femme qui balance entre deux homme, un vieil anarchiste doucereux (elle, lui, et quelques autres forment une communauté que ne renieraient pas les lectrices de Marie-Claire), un communiste dynamique (avec lui elle pratique, sur de jeunes enfants, des méthodes d'éducation libérales). Le Fou : un homme essaie d'écrire un livre sur Mai 68. (Anciens combattants, rassemblons nos souvenirs). L'écriture de ce livre le met en crise et ses rapports avec son épouse (et des amis) en sont ébranlés. Donc ça parle de crise, de transofrmation, de réalité sociale. Qu'est-ce que ça montre ? De la campagne (il faudrait interroger une certaine manière de montrer la nature chez les cinéastes dits de gauche) et de la soupe qui cuit. Des gens disent (faux et tout haut) ce que personne au monde n'est assez bête pour formuler comme ça, même dans sa tête. Le ton est au discours et l'image (trop claire, trop en couleurs, creuse) à la gestuelle de gauche (c'est à définir, cette manière de bouger et de parler chez Cassenti, Bernard Paul, chez d'autres encore). Le mot de pornographie n'est pas exagéré : les scènes de baise (impossible de les nommer autrement) sont le révélateur de l'esthétique et de l'éthique de ces fictions, un mélange de gigotage normatif, (de la même manière qu'on filmerait un gigôt normand), de va et vient phallique (je souffle, tu souffles, on souffle, on est bien, on a chaud) et de tendresse épuisée d'après l'amour (sauf qu'il n'y a pas d'amour, moins qu'entre deux sauterelles lubriques et cyniques qui s'enverraient en l'air contre un luxueux cachet du petit fils de Walt Disney).

L. S.

GUERRES CIVILES EN FRANCE (V. Nordon, P. Barat, J. Farges)

Film collectif trois fois signé (Nordon, Barat, Farges), *Guerres civiles en France*, mise au pluriel d'un titre fameux de Karl Marx veut répondre à une question qui semble agiter les auteurs (et la revue qu'ils animent — Ça/Cinéma) : « Qu'est-ce que faire un film historique, aujourd'hui ? ».

Il s'agit, selon le dire même des auteurs, de *« trois épisodes de l'histoire du socialisme français : Babeuf dont le discours virulent est une évaluation radicale de la révolution bourgeoise de 1789 (épisode Nordon) ; la légende de Napoléon Ier ou la formation de l'Etat tel qu'il domine encore (épisode Barat) ; l'hécatombe de la Commune de Paris que l'Histoire Officielle s'efforce de refouler et d'oublier (épisode Farges). Qu'est-ce que faire un film historique aujourd'hui ? C'est éclairer le présent à la lumière du passé donc emprunter les modes nouveaux de la narration moderne pour mettre en cause ce qui nous domine, nous structure, nous oppresse ».*

Mais, sera-t-on tenté de dire, si faire un film historique aujourd'hui consiste à « éclairer le présent à la lumière du passé », tous les films — ou presque — de *L'Affiche rouge* à *Remontons les Champs-Elysés,* sont historiques ! Qu'est-ce qui fait que cette phrase est trop courte ? N'aurait-on pas oublié le *aujourd'hui ?*

Il est assez facile d'être à la mode, mais difficile d'être *contemporain.* Straub, par exemple, est contemporain de la remontée du nazisme, ou Godard de la fascisation des media. C'est là leur *présent.* Il n'y a même que pour eux qu'il est si *urgent.* C'est à partir de cette urgence qu'ils font retour sur l'histoire, ou plutôt, qu'ils permettent à l'histoire de faire retour. La navette est infinie. A chaque coup de sonde, il y a de l'imprévu. C'est ce qui, au cinéma, *ressemble* le plus à de la dialectique.

Nordon et Farges, eux, sont les contemporains de Straub, de Godard (et de Duras). C'est là leur présent, qu'ils célèbrent (Nordon) avec une certaine ostentation. Faire réciter un discours de Babeuf par Sami Frey (qui joue « sobre ») ou ajouter une illustration de plus à ce « must » du tourisme historique de gauche qu'est la Commune (Farges) relèvent avant tout d'une double *piété,* par rapport à une avant-garde déjà constituée et par rapport à une « histoire » déjà mise sur rails (rien moins que « l'histoire du socialisme français » !).

Plutôt que de talent, la seule différence est alors celle dur risque. Si l'épisode Barat est celui qui résiste le mieux, c'est qu'on en retire l'impression que quelque chose s'est joué dans le tournage qui n'était pas gagné d'avance. Cette prise à la lettre du signifiant « Empire » est paradoxalement celle où la maîtrise, de s'être risquée, produit quelque chose.

S.D. et S.T.

Rencontres du cinéma des jeunes auteurs (Belfort)

Extrait du règlement : *« Sont recevables tous les films, tous les formats, toutes les durées, tous les genres. Cette manifestation a pour but de détecter et d'encourager les réalisations des auteurs aspirant à devenir des cinéastes professionnels. »* Les rencontres de Belfort étaient passionnantes cette année. Pourquoi ? Parce que (heureusement) seule la première partie du règlement a, en fait, été respectée. On trouvait en effet de tout : 4 longs métrages et 60 courts en quatre jours, pas de sélection. (Je ne vois guère que Queyrel, à Digne, qui fasse quelque chose d'aussi conséquent avec un budget aussi dérisoire.) Le principe de la non-sélection a permis d'éviter que ces rencontres ne deviennent (que) le lieu de promotion et de découverte (de *détection*) des futurs *professionnels* du cinéma. Il en résulte une hétérogénéité radicale, et comment pourrait-il en être autrement quand un court-métrage super 8 d'amateur succède à un film de fins d'études de l'I.D.H.E.C., suivi lui-même d'un long-métrage réalisé sur une durée de plusieurs années ?

A Belfort les films se font la gueule : comment juger, comparer, voir ensemble, des films qui n'ont rien en commun, ni le format, ni l'intention, ni les moyens ? On est obligé de remettre en question ses habitudes de spectateur : décoller les étiquettes qu'on colle un peu vite sur tel ou tel film, mettre en doute les catégories dans lesquelles on est tenté de les ranger, revenir sur ses premières impressions hâtives (confortables), accepter que ces films se fassent la guerre, faire en sorte que les plus riches et les mieux faits ne l'emportent pas à tous les coups, hésiter. Ne pas hiérarchiser : six minutes muettes en super 8 sur la circoncision d'un enfant (*Emmanuel*, Daniel Belcberg) ne valent pas *moins* qu'un film abouti, rigoureux (*Allée des Signes*, Luc Meichler). Ne pas éconduire : pourquoi n'y aurait-il pas des films hésitants, timides, non pas tant par les sujets qu'ils abordent (ce sont ces films là qui sont souvent les plus assurés) que par la manière dont ils sont fabriqués ? Des films qui ne s'imposent pas d'emblée, qui ne parlent pas très fort. Ainsi : *Madeleine* (Claire Simon), *Une Approche* (Dominique Crèvecœur), *Ballade avec Elodie* (Nicole Angel), *Rue des Sources* (Vera Caïs). Ce n'est peut-être pas pur hasard que ces quatre films soient le fait de quatre femmes. Ils ont en commun d'être murmurés. Entendons-nous : je ne veux pas classer ces films dans une catégorie, m'en débarrasser en leur donnant un label *féminin* (Il y a des films d'homme, j'en parlerai, sur lesquels on pourrait faire les mêmes remarques), excuser leur inachèvement. Cet inachèvement, il faut plutôt le mettre *en avant*, non pas tant comme symptôme que comme signe avant-coureur d'un autre type de prise de parole, cette parole pouvant être autre, éventuellement : plus fragmentaire, donc moins totalisante, moins éprise (de la prise) de pouvoir. Elle implique une écoute autre, une écoute qui ne peut pas dire *aller de soi* (tout simplement parce qu'elle doit en venir, de soi, et l'on sait que c'est dans ces parages que les difficultés commencent).

LES DIFFICULTES COMMENCENT. Il y a des phrases qu'il faut répéter. Pas (seulement) pour (s'en) convaincre, mais parce que ces phrases *mettent en jeu* des idées qui ne vont pas de soi : *qui en viennent.* Des idées qui s'essaient à convaincre, c'est-à-dire à vaincre la connerie, mettre en question(s) le discours clos, y instaurer des failles, le faire défaillir. Plus précisément, à propos des films de Belfort : ce que cette (non) sélection met en avant, c'est la *force* (irrécupérable pour le moment) de l'incohérence et de l'à-peu-près. Je m'explique : les films qui se détachent (de la mêlée, du flot des images et des sons) sont, naturellement, ceux qui racontent, d'une manière qui fait qu'on s'arrête sur eux, des choses intéressantes, des choses qui retiennent ; ce sont des films *qui se tiennent.* Mais cela n'est vrai que pour un temps : les films qui demeurent, qui restent en mémoire, qui sont irréductibles au classement, à la notation, sont ceux qui n'ont *pour eux,* ni un sujet qui s'impose, ni une mise-en-scène qui en impose ; ce sont des films auxquels on donnerait (s'il fallait qu'on en donne) de mauvaises notes, des films *qui se tiennent mal.* Exemple : prenons deux films (*A Jean-Luc Août 76.* Caroline Champetier. *Si ça continue, faudra qu'ça cesse.* Film Collectif.) qui sont deux films qui se tiennent, réalisés par des femmes (le second par un groupe de onze). Le premier se sert des travaux de Sonimage pour exprimer une incertitude à la première personne, le second se sert de slogans des mouvements de libération des femmes pour exprimer la certitude que leur lutte est juste. Ce qui fait la force de ces deux films, c'est en même temps ce qui fait leur faiblesse : ils font la leçon, ils sont *assurés* (au sens où l'on dit « assuré contre les risques, de vol, d'incendie, etc. »). Les quatre films de femme que j'ai nommés plus haut (auxquels on peut rajouter *Boy Friend 2* de L. Soukaz, *Pour se faire plaisir* de Philippe Bensoussan, *Maman-Rythme-Michel* de Claude Barichasse, pour ne citer que ceux-là) ne sont pas du même *ordre :* il leur manque

quelque chose pour passer dans la catégorie d'au-dessus, ils sont comme « en désordre ». Ce sont des gestes, inachevés, et, en tant que tels, ils ne valent que si on les remarque, que si on s'y arrête, que si on s'y attarde.

POUR UN ELOGE DE LA PAUVRETÉ. Attardons-nous, donc. De méandres en méandres, de répétitions en variations, *l'idée* est susceptible de se préciser. Des discours, on en tient tous, moi en premier qui, à Belfort, tentais de faire accréditer la thèse que les seuls films qui *comptent* sont ceux qui possèdent une cohérence intérieure. C'est un point qui me semble, aujourd'hui, pour le moins, contestable : on n'a pas le droit de parler du cinéma d'une manière aussi *normative ;* si l'on admet qu'il existe des alternatives marginales pour faire du cinéma, de quel droit refuser aux films qui sont réalisés *autrement* la possibilité d'exister d'une manière imparfaite, la possibilité d'être en état de manque, de demande, la possibilité de n'exister que pour peu qu'on les écoute, qu'on y réponde, qu'on les prolonge.

Dernier exemple. Deux films : *Les Mains, La vie très brève de Joseph Bizouard.* Deux cinéastes. (Plutôt trois d'ailleurs, car si Pierre Brody est seul à avoir assumé la réalisation du premier, il n'en va pas de même pour Bizouard : Christine Van de Putte, co-réalisatrice, n'est pas plus créditée au générique — sinon comme *actrice* — qu'elle n'a droit à la parole. Ceci n'est pas sans importance, en regard de ce qui va suivre.) Bizouard est donc *l'œuvre* de Jean-Louis Daniel. Si je dis « œuvre », ce n'est pas par hasard. Daniel se bat en effet pour que son film (qui est intéressant, qui vaut qu'on s'y arrête : anar, à la Charlie Hebdo) sorte, soit vu, pour qu'il puisse aussi en réaliser d'autres. Il vise déjà un public, il a fait l'apprentissage de toutes les aberrations qui régissent le *métier,* il se conduit dorénavant (et pourquoi pas, après tout ?) en *professionnel.* Pierre Brody est menuisier. Il a fait (avec l'aide de la M.J.C. de Vincennes) un court-métrage, pour lui et quelques autres. Faute d'argent, il a du attendre un an (*un an*) avant de pouvoir développer et tirer son film. Ce n'est pas seulement le film qui est inclassable, hors-système, imparfait, bouleversant. C'est lui aussi : bouleversant, imparfait, hors-système, inclassable. Que pourrait-il lui dire, à Daniel ? Il le regarde, étonné, un peu inquiet. Il se tait. (Il n'aime pas beaucoup *Bizouard.*) Et Daniel ? Il n'a pas vu le film de Brody. Il est arrivé trop tard, un peu pour promotionner (les occasions sont rares ; elles ne se refusent pas) son film. Et même s'il l'avait vu, je doute qu'il y comprenne quoi que ce soit : le film est mal fait, il n'est pas distribuable, il est modeste. Ce qui passionne Daniel, ce sont les travaux de Godard (et Miéville, encore qu'il ne la cite pas) à Sonimage : il travaille lui aussi avec de la vidéo (légère) et s'impatiente de la lenteur avec laquelle les professionnels (encore eux) considèrent cet outil[1]. Brody ne se situe par rapport à rien. Il ne va pratiquement jamais (on connaît le prix des places) au cinéma. Et pourtant : à partir d'une intention très simple, trop simple même, montrer ce que font des mains (en essayant de ne pas les détacher du corps) à travers quelques-unes de leurs activités, il a produit quelques images *qui n'ont pas de prix.* (On peut dire qu'elles en ont encore moins du fait qu'elles ne sont pas *à vendre.*). Si ces images ont tant de *poids* (le son est quasi-inexistant, un piano anonyme, un petit commentaire embarrassé, c'est plutôt un film muet mal sonorisé), c'est qu'elles s'écartent du projet, qu'elles le débordent : à côté des gestes les plus banals (qui prennent d'autant plus de relief qu'un malaise les anime, comme une gêne, indéfinissable), il y a des moments de *menace* (couteaux, outils tranchants) qui semblent ne mener le film nulle part tout simplement parce qu'ils le mènent *ailleurs.* C'est cet ailleurs (sans nom, sans place) qui peut, seul, justifier qu'on prenne, autrement, aujourd'hui, des images d'ici.

MINI-PROPHETIE. « Les temps changent. Les perdants seront bientôt les gagnants. » (Dylan). Les films *d'amateur* ne sont pas si innocents que ça. Quand ce sont des gestes d'amour (et quel geste est plus émouvant que celui qui s'interrompt avant de s'accomplir ?) ils interrogent le métier, la profession de cinéma, ses buts, ses moyens. Et tout semble annoncer que les bouleversements viendront de pratiques cinématographiques *pauvres,* en idées comme en moyens : ceux qui feront bouger, glisser, défaillir, nos habitudes de spectateurs, ce seront des économiquement (et intellectuellement) faibles, ce seront aussi des femmes et des bègues, voire des muets, voire des aveugles.

Ceci dit, pour que les choses soient plus précises, et pour parler au présent, une remarque : à Belfort, dans la salle où se déroulaient les projections, *il n'y avait pas un chat.*

Louis SKORECKI

1. Il faut que je m'explique. Ce n'est pas tant Jean-Louis Daniel à qui j'en ai, qu'à ce qu'il *représente* à Belfort, ce dont il est le *symptôme.* Il s'agit là de deux choses bien distinctes, à savoir I) du lieu à partir duquel on choisit de parler et 2) de la place qu'on s'assigne, place à partir de laquelle on raisonne.

1. le lieu : présenter *Bizouard* à Belfort n'est pas du tout synonyme de le montrer à Toulon, Grenoble ou Venise, endroits où le film fut. A Toulon, par exemple, c'est un film qui *dénonce :* il dénonce certaines normes de qualité, de production, certains types de sujets aussi ; il est impertinent, il fait plaisir. Tandis qu'à Belfort, dans une certaine mesure, c'est lui qui *est dénoncé :* dénoncé comme un type de produit qui a déjà quelque part (même si, dans les faits, le film rencontre des difficultés à sortir) sa place *sur le marché,* qui répond à une demande, ou pour le moins à une demande implicite. Les réalisa-

teurs se trouvent confrontés à deux types de problèmes : d'un côté ceux pour qui le problème *immédiat* est de trouver des gens à qui montrer leur film, des gens à qui en parler, de l'autre, ceux pour qui le problème *important* est de distribuer ce film, donc de faire entrer leur produit dans un certain circuit. D'un côté des gens qui écrivent une lettre et qui sont heureux du simple fait qu'elle trouve un (ou plusieurs) destinataire(s), de l'autre des gens qui envoient un colis et qui se rendent compte que la franchise postale n'est pas valable pour tout un chacun et qu'ils ont de sacrées taxes de surcharge à payer. Comme j'ai toujours adoré recevoir des lettres, on voit où va ma préférence.

2. la place : choisir de s'exprimer et/ou de gagner sa vie dans l'industrie cinématographique est quelque chose qui ne va pas du tout de soi. C'est cependant un choix qu'apparemment aucun cinéaste ne questionne. Pourquoi, après tout, faire un film, et sait-on à quoi on s'engage quand on fait ce choix ? Si je choisis Daniel pour (lui) poser ces questions, c'est à la fois parce que je respecte son film et son travail, et parce qu'il n'a encore qu'un pied dans l'engrenage. Il y a des questions que l'on ne pose jamais, sauf pour établir de fumeuses différences entre ce qui serait de l'art et ce qui est de l'industrie. La question que je pose est simple, encore que les réponses le soient bien moins : pourquoi et comment fait-on du cinéma, et à quel prix ? Ou alors : pourquoi, dès lors que l'on estime avoir quelque chose à dire, choisir précisément, pour le dire, une pratique, la pratique cinématographique, qui est justement celle-là où le fait de vouloir dire quelque chose n'aille pas du tout de soi ? Pourquoi et comment fait-on du cinéma, et de quelle manière est-on transformé par cette pratique ?

LES HOMMES DU PRESIDENT (Alan J. Pakula)

L'Amérique change et l'Amérique digère le changement. L'Amérique se critique et l'Amérique digère la (sa) critique. L'Amérique a ses défauts, qu'elle produit presque innocemment, mais elle a aussi ses anticorps, qu'elle produit et *met en scène* avec bonne conscience. Le système est bien mis au point, comme en témoigne le dernier film d'A. Pakula sur l'affaire du Watergate.

Cette affaire n'était pas encore classée que le cinéma, par l'intermédiaire de l'acteur-producteur Redford, s'empressait d'acheter les droits du livre écrit par les deux célèbres journalistes du *Washington Post,* pour l'adapter à l'écran.

En un sens, on peut dire que le cinéma était mis au *défi,* et doublement. Par la machine du pouvoir, qui tout d'un coup, laissant percevoir son « mauvais fonctionnement », laissait donc comme une béance dans la conscience — la confiance — collective des citoyens américains qui ne connaissent pas l'idée de « crise du régime ». L'autre aspect mis en évidence par cette béance, c'est ce qu'il est possible d'appeler un « appel de fiction » généralisé auquel le cinéma est sommé de répondre, en jouant son rôle de rassembleur des consciences perdues, d'unificateur de l'imaginaire, d'homogénéisateur des discours. L'objectif : permettre que se tienne *un* discours sur la crise, et pas deux, faire fonctionner la *doxa,* au moment précis où justement elle est sérieusement mise en difficulté.

Le second défi auquel le cinéma (Hollywood) était soumis, c'était de se voir doublé par un autre média, celui-là même qui a joué un rôle non négligeable dans la crise : *la presse.* Le cinéma était sommé de faire jouer à plein la grande machine à scénarios qu'est — à travers Hollywood — la société américaine toute entière. Il ne doit pas se passer une chose importante dans le réel qui ne soit identifiable par les média, qu'il ne soit possible de mettre en image, en message dans les codes de la communication filmique.

Et sur cette affaire précise, la presse avait une longueur d'avance : elle avait été à l'initiative de la recherche de *la vérité,* et mis à la disposition de cette recherche tous ses moyens. Et obtenu, avec la tête de Nixon, gain de cause, donc prestige.

Pour ne pas être en reste, le cinéma a fait alliance avec la presse. La méthode, c'est celle des vases communicants : pour tout ce qui est susceptible d'entamer le prestige du Pouvoir, il faut qu'un autre pouvoir — celui de la presse dont le fonctionnement est calqué sur celui du pouvoir « central » : libéralisme, concurrence, initiative individuelle — puisse y trouver gratification. L'excès de libéralisme doit combler les défauts du libéralisme, et tout le système doit pouvoir y trouver son compte. Telle est la mise en scène de l'unanimisme idéologique qui fait fonctionner la société américaine, où le cinéma joue à plein son rôle de réconciliateur.

Cette mécanique ne peut pas se faire sur autre chose qu'*un fond de paranoïa généralisé.* Un plan l'indique très bien dans le film de Pakula, celui où, dans la salle de presse du *Washington Post* (reconstituée pour le film), pendant qu'on assiste, sur un poste de télévision, au discours embarrassé de Nixon devant les membres du congrès, Robert Redford, dans le même champ, tape son article pour le journal en question. Il y a, dans le plan même (alors, que Rosi, dans un système presque analogue, fait fonctionner à plein le hors-champ du pouvoir et du contre-pouvoir car pour lui la vérité n'est jamais dans le plan et le plan n'est jamais que le moyen d'y accéder — la vérité comme objet *a* du plan) la mise en scène de ce système des vases communicants, où le spectateur peut bénéficier d'un double avantage : la vérité — ici, dramatique est dans le plan, dans le cinéma, sous la forme de Nixon parlant devant les caméras de télévision, *et* ce qui a permis que cette vérité puisse figurer y est aussi en la personne de ce journaliste honnête et simple, qu'incarne Redford. La jouissance qu'en tire le spectateur et qui renvoie au « pouvoir du cinéma », c'est de voir figurer, *côte à côte,* le cinéma-fiction et le cinéma-vérité, le journaliste et le mangeur d'hommes.

Serge TOUBIANA

CHRONIQUE DES REPONDEURS AUTOMATIQUES

« Chacun chez soi »

Chacun chez soi ne mobilise guère l'attention du spectateur, c'est gris, mal fichu, ennuyeux, ça peut se regarder à la rigueur en faisant autre chose.

Je me demande si ce type d'émission — le tout-venant de la télé — ne correspond pas parfaitement à ce que Mac Luhan dit de la télévision « c'est un médium « cool » qui « vous implique en profondeur ». Cette participation *intérieure* du spectateur n'est en effet pas du tout à confondre avec la fascination de type *cinématographique* qui, elle peut se comprendre comme le complément obligé d'une attitude inverse, celle de la lucidité [1]. Le type de participation que demandent les émissions « cool » pourrait bien conduire à abolir la dualité sur laquelle repose la notion même d'illusion : plus de « je sais bien » à opposer au « mais quand même ». Le phénomène télévisuel ce n'est pas que l'on soit rivé aux images, c'est qu'au contraire, on les regarde à peine, tellement elles ont l'évidence d'un meuble.

Chacun chez soi s'annonce comme un jeu. Il s'agit pour des candidats à qui l'on présente une collection d'individus, de retrouver le lien familial qui les unit (père-mère-enfant) autrement dit de retrouver *l'identité familiale.*

Les joueurs ont à leur disposition une série de questions et d'indices, ensemble de variables sociales et psychologiques qui servent à définir ce que l'on « sait » aujourd'hui de la famille : on demandera à un mari de parler de son métier, à une femme de parler de son mari, on fera même subir aux enfants une sorte de sinistre interrogatoire connotant quelque peu une séance de psychanalyse.

On aura reconnu là le discours dominant de la connaissance aujourd'hui, qui est celui des sondages et des statistiques et dont le modèle est fourni par les sciences humaines (sociologie, psychanalyse). La découverte de la vraie cellule familiale consiste alors simplement à chercher par recoupement les différentielles dont la somme correspond à la famille X. Bien entendu le jeu n'est pas aussi rigoureux : il y a une masse de renseignements donnés qui n'est d'aucune utilité pour la solution finale (d'où, d'ailleurs, une impression fâcheuse de déséquilibre). Mais on peut imaginer une conception plus habile ; ce qui importe ici c'est le principe seul du jeu : l'identité de la famille est donnée par le *chiffre* de son mode de vie ou de son opinion.

Je voudrai faire remarquer ici que ce *chiffre* n'est pas incompatible avec les valeurs de « vie privée » ou « d'intimité ». Il en dirait plutôt *la vérité* [2]. D'une certaine façon, de la « vie privée », le télé-spectateur en est comblé, il y en a à revendre à *chacun chez soi !* Ce qu'il faut comprendre c'est que la « vie privée » c'est de l'imaginaire[3] et, comme tel, ne se soutient que de modèles. A ce propos il est parfaitement légitime d'opposer le *modèle* — du côté de l'image et de l'identification — au *signe* — du côté du langage et de la science. Cependant une émission comme « Chacun chez soi » nous montre que les modèles d'aujourd'hui, diffusés par les média, sont plus proches de la parole (celle qui chiffre et qui enferme) que de l'image.

Ainsi on peut dire qu'un imaginaire de la parole est en train de supplanter l'imaginaire d'images. Cela, « l'intimité familiale » (l'imaginaire de la famille) n'y échappe pas : Regardons cet enfant qu'on interroge dans cette émission, cet enfant *enquêté ;* regardons le définir ce qu'est la vie (la vie privée bien sûr). Regardons le décliner son nouvel état civil : « je pense que... je m'intéresse à... »

A côté il y a un feu qui flambe dans la cheminée ; dans les studios on a peint comme décor une bonne vieille école, icônes d'un autre âge. Qui y croit maintenant ? *L'identification joue sur ce qu'il dit non sur ce qu'il « représente ».*

Cette émission — si ennuyeuse — témoigne d'une triste victoire (ou d'une défaite) du langage des sciences humaines dont la fonction de distanciation [4] par rapport à l'image (au silence) est aujourd'hui jouée comme simulacre ! Telle cette simili-enquête à la recherche de la vérité. Mais l'ancien imaginaire, l'imaginaire d'images, que devient-il ? Qu'en est-il de lui à la télé ? On vient d'en citer des restes peu convaincants comme le « feu de bois ». Il y a là comme un manque dangereux, comme si l'imaginaire de la parole risquait de révéler la collusion mortelle du chiffre et de l'identité familiale — la psychose est là, toute proche. Pour parer à ce danger la solution finale, celle qui nous dévoile la véritable cellule familiale va emprunter ses effets au... cinéma [5]. Bien entendu, ces plans sur la famille au complet près d'une escarpolette dans un jardin fleuri ne peuvent renvoyer la famille — et ce cinéma qui la véhicule — que dans le passé le plus révolu. On aboutit ainsi à une sorte de « simulacre de l'image », *au simulacre du cinéma.* Mais il y a des degrés dans ces tentatives. J'ai assisté il y a quelques semaines, à quelque chose d'étonnant : une des familles présentes avait adopté un enfant de race noire, et c'est un gros plan sur le visage de cette petite fille venue d'ailleurs qui a servi comme marque de dévoilement de la vraie famille. Comme un effort proprement extraordinaire de refonder l'identité de la famille française en faisant appel à l'image de l'autre (l'africaine). Effort désespéré pour retrouver, à travers l'autre — l'image de l'autre — l'espoir du même.

Bernard BOLAND

1. Cf. O. Mannoni *(Clefs pour l'imaginaire)* à propos de l'illusion, p. 12. Ce n'est que parce qu'il y a le « je sais bien » que le « mais quand même » existe.

2. D'où l'aveuglement des défenseurs de la « vie privée » face aux menaces des ordinateurs.

3. Au sens précis que Lacan donne à ce mot, mais qui, au reste, n'est pas sans rapport avec l'acception commune.

4. Je ne développe pas ici ce point du simulacre de la *distance* constant à la télévision. Un individu comme Gicquel mime souvent la réaction « blasée » attribuée au téléspectateur.

5. Du moins dans l'ancienne formule de l'émission, intéressante d'ailleurs en ce qu'elle se jouait tous les jours de la semaine, le dimanche, jour où les familles françaises se *retrouvent,* étant consacré au dévoilement. Cette ancienne formule a été jugée « sans intérêt » par la direction de la chaîne. Peut-être a-t-on été effrayé par une certaine vérité que laissait entrevoir l'émission. En tous cas la nouvelle formule est encore beaucoup plus maladroite et ennuyeuse.

MUNA MOTO (J.-P. Dikongue-Pipa)

Muna moto est un film que j'ai vu en deux temps relativement éloignés l'un l'autre. Deux impressions différentes. L'impression qui s'était dégagée après la première vision du film était qu'il ne reflétait pas principalement les préoccupations essentielles du moment. Traiter des aspects secondaires, c'était un peu jouer avec le feu, donc risquer l'excommunication de ceux qui sont certains d'avoir la vérité en poche. Ce qui signifie que j'ai longtemps pensé que les cinéastes africains devraient fouiller, chercher et après nous porter sur un plateau d'argent, le film qui a réponse à tout. Le film idéal quoi ; avec la marque, l'étiquette B.P. BON PRODUIT. En outre, s'il ne draine pas dans son discours les énoncés-clés, reconnus d'utilité publique , qu'au moins — c'est la concession susceptible d'être faite — dans la narration il y ait une mise en place d'un dispositif qui permette d'identifier, de pointer tout de suite l'ennemi néo-colonialiste, colonialiste ou son valet local. Et feu. Feu contre toutes les images qui prennent seulement acte de la réalité sans donner la leçon du comment transformer les choses. Erreur certainement.

La deuxième vision m'a semblé être plus réaliste. Je crois qu'il faut lire *Muna Moto* en film qui s'inscrit comme représentation particulière d'une résistance qui participe comme un maillon dans la chaîne des résistances. La résistance à la polygamie, le refus systématique du mépris qu'on affiche à l'endroit de la femme sont des actes de lutte en face de nos tares. Ces tares sont têtues comme les mauvaises herbes qui repoussent après être chassées. C'est à long terme qu'on voit vraiment les résultats de la lutte. C'est à long terme qu'on peut de manière radicale éliminer les mauvaises herbes.

Muna Moto est une histoire d'amour (moins les banalités habituelles) entre deux jeunes qui s'aiment vraiment à se ficher du monde, et ensuite, je crois, une quête de liberté. Mais le monde dans lequel ils vivent, fait de traditions et de conventions sociales fortes, ne permettra jamais leur union. Le pire c'est que le prétendant sera envoyé en prison. Les aspects négatifs de la tradition, pour ainsi dire le dogme traditionnel, jouent à plein. Un proverbe africain ne dit-il pas que *« Les parents c'est comme la pierre, tu la heurtes ou elle te heurte, tu te feras toujours mal ».* La parole des ancêtres conservée et véhiculée par les parents à force de loi. Pour toujours elle sera vérité. Vraiment immuable. C'est cette loi qui fait que N'Domé, la fille, n'a pas à penser — c'est impensable pour une fille — ; elle obéit à la volonté de son père qui pense en bien à sa place, ou encore cède aux injonctions de sa mère qui exige de savoir la vérité.

L'incapacité de ne pouvoir infléchir en sa faveur les événements fait penser à Ngando (le garçon) qu'il est con, que tout le monde est con. C'est con de ne pas pouvoir changer cela. La perspective d'un non changement immédiat est accentuée par la voix de son père mort — la parole d'un mort est par essence vérité — Cette voix d'outre-tombe dicte la résignation, l'acceptation de l'ordre établi.

C'est dire que la tradition s'est érigée en dogme. Si elle n'a pas la solution aux questionnements, aux interrogations de ceux qui la remettent en cause, elle sévit vigoureusement de tout son poids. Ou bien laisse faire ceux avec qui elle a passé alliance.

Si le film est aussi quête de liberté, c'est qu'il pose le problème du « où se mettre », en d'autres termes quel espace occuper, pour se sentir bien, non lésé : libre. Le village ou la ville (avec son tribunal, sa prison) en tant que lieu totalement investi par le pouvoir (Traditionnel-Politico/Administratif) s'institue en espace coercitif. Dès lors qu'on ne peut l'ébrécher, on l'évite. Alors l'extérieur (de ces lieux), cet espace périphérique sert de lieu refuge. Libre disposition dans ce champ inoccupé ; donc investissable par rapport à l'autre. Productif de surcroît : on y pêche, on abat les arbres pour payer sa dot, librement on se roule sur le sable avec Ndomé. L'utilisation massive des flash-back — le film aurait souffert de leur absence — apparaissait comme forçant l'espace dominant à un recul ; un « faites-moi plus de place, je veux de l'air car j'étouffe ».

Pour Dikongue-Pipa on ne peut tricher avec le regard. Et celui qu'il pose, pour risqué que cela puisse être, est lourd de significations.

War ABDOUL

Le département recherche de l'Office de la Création Cinématographique, organise à l'UNESCO du 31 janvier au 4 février 1977, en collaboration avec le C.I.C.T. auprès de l'UNESCO, un colloque sur l'état de la théorie et de la recherche cinématographique.

Les axes retenus sont les suivants :

1 — cinéma et sémiologie / cinéma et psychanalyse — analyse textuelle.

2 — cinéma et historique / cinéma et ethnologie.

3 — les institutions cinématographiques.

4 — relations du cinéma avec la peinture, le roman, le théâtre, la musique

5 — voies de l'expérimentation : cinéma expérimental, recherches sur la perception, recherches vidéo et super 8.

Ce colloque est ouvert au public sur présentation d'une carte d'accréditation qui sera mise à disposition gratuitement à l'Office de la Création Cinématographique à partir du 24 janvier 1977. Ces cartes permettront l'accès à des projections qui auront lieu chaque jour. Un programme détaillé des manifestations sera remis à cette occasion.

A MA ZONE

L'A.T.A.C. (Association Technique pour l'Action Culturelle), qui est un peu l'organisme de liaison parisien des Maisons de la Culture, Centres d'Animation Culturelle et Centres Dramatiques, se charge chaque année de la formation d'une dizaine de stagiaires qui deviendront quinze mois plus tard — ou ne deviendront pas, chômage oblige — animateurs « brevetés », prêts à intervenir professionnellement dans l'appareil culturel. Ce stage est reconnu par la F.P.A. (Formation Professionnelle des Adultes) et les salaires des stagiaires, de ce fait même, payés par le ministère du travail. Cette formation, qui s'affirme (poly)valente-disciplinaire-et-technique fait alterner des phases plus passives où le stagiaire n'est que stagiaire — comme sur le plateau d'un film — et des phases plus actives où il lui est demandé de manifester une plus grande initiative dans le cadre d'un projet collectif dont la réalisation pratique occupe traditionnellement les mois d'été.

Curieusement — curieusement parce que le cinéma et l'audiovisuel sont habituellement peu valorisés par l'appareil culturel qui n'y voit que supports méprisables d'une culture subalterne — c'est toujours jusqu'ici à l'Audiovisuel que les stagiaires ont fait appel pour la réalisation de leurs projets : successivement photomontage, film 16 et vidéo. Et de nouveau vidéo cette année avec une bande de près d'une heure qu'ils ont baptisée (et dédiée) « à ma zone »...

A MA ZONE... c'est le résultat des concessions possibles (les concessions impossibles ont abouti à la réduction à 5 par scission du groupe initial de 9 stagiaires...) des compromis nécessaires à l'intérieur d'un groupe constitué antérieurement et extérieurement au projet.

C'est la dérive d'un projet initialement centré sur la F.P.A., leur problème donc, et celui de 2,5 millions de travailleurs en formation en 74-75, progressivement décentré, puis recadré sur la marge et les marginaux.

Deux pôles d'attraction, alors, comme d'un aimant et les interférences de plusieurs réseaux de lignes de force.

Deux trajectoires principales s'y inscrivent : celle d'Aimé Guerton qui, de Choisy-le-Roi où il est manutentionnaire entend rejoindre l'Amazone, et s'y régénérer et y gagner la reconnaissance sociale, sur un radeau de son invention, de sa confection.

Celle de Daniel ensuite. Après l'errance et la délinquance il choisit l'ancrage : une ville, Rouen ; un travail : le ramassage des ordures ; une lutte : la défense du quartier de la Croix de Pierre, la mémoire populaire qui s'y inscrit ; un slogan : nous y resterons. Rester/Partir. Zone/Amazone. Ici/Ailleurs. Tout n'est pas si simple...

Nous ne sommes pas ces Indiens Bororos en qui Aimé voit « les derniers heureux hommes à ne pas être civilisés ». Les promoteurs obligent à partir, les brigades fluviales à rebrousser chemin. Les rencontres, les intersections se multiplient : impromptues, provoquées, inespérées, fabriquées, c'est selon : la trajectoire de la Blanche Hermine (c'est le nom du radeau), la Seine d'abord tout simplement, traverse l'orbe du tournage de Bresson, le Diable probablement, sur l'Ile Saint-Louis. Tabarly vole vers la victoire ; à Rouen quatre ouvriers, anciens stagiaires de la F.P.A. travaillent au scénario d'un petit film dont ils souhaiteraient faire un instrument de lutte. La Croix de Pierre est menacée. Daniel ramasse les ordures. Et Beaubourg à Paris achève de se construire.

Ils étaient cinq apprentis animateurs culturels et s'étaient donnés pour objectifs « d'apprendre en produisant et produire un objet qui reflète et prenne position sur les réalités culturelles ; et que ce soit, par ailleurs un objet diffusable ».

A MA ZONE est aussi une réflexion sur l'action culturelle. S'agit-il de descendre des fleuves impossibles, de remonter quelque Amazone ?

S'agit-il de préserver, ici, et de faire entendre, ici et là, les voix étouffées ?

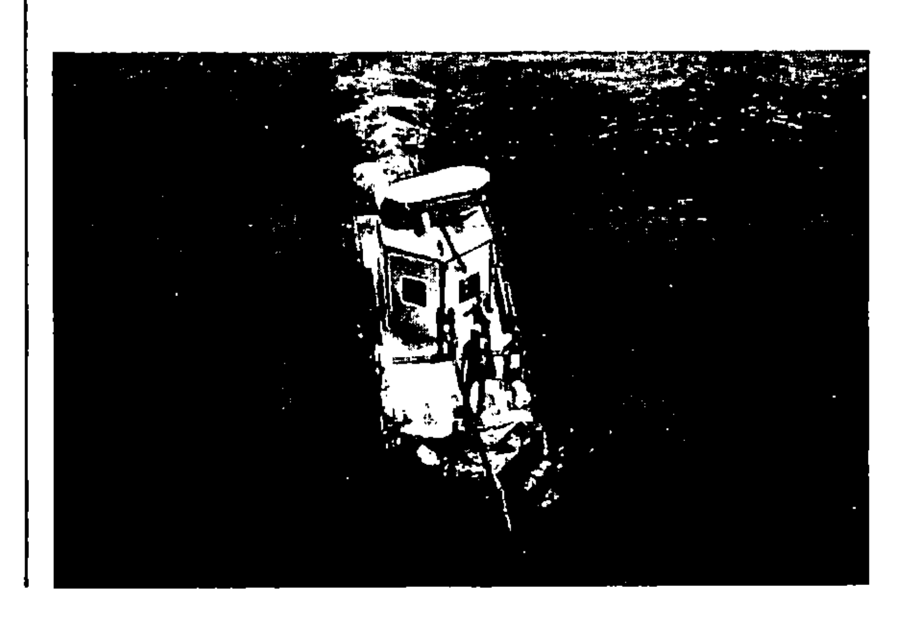
S'agit-il de vivre un rêve, de faire vivre une réalité ?

Jean-Jacques HENRY

« A MA ZONE » : film vidéo de 59 minutes — Copies 1/2 et 3/4 pouce.

Production-Diffusion : ATAC - 19, rue du Renard - Tél. 236.81.47

Réalisation : Jean-Pierre Limosin - Thierry Nouël, Daniel Ponsard, Renée Tibonnier, Philippe Youchenko.



SARTRE

Comment filmer un intellectuel dans le cadre qui le travaille, une époque, une culture, une société par exemple ?

Problème assez simplement résolu (mais non sans succès) pour bon nombre de métiers : l'homme et son œuvre, visiblement. L'artisan dans son atelier, l'ouvrier qualifié éventuellement à sa machine, le paysan dans son champ ou sur son tracteur, autant de situation qui leur permettent, *de visu,* de s'expliquer sur ce qu'ils font, ce qu'ils ont fait, ce qu'ils feront : de montrer ce qu'ils savent faire. Or ce que fait l'intellectuel, dans l'exercice de ses fonctions si l'on peut dire, ne se filme pas, sauf à mettre en scène ses écrits, ce qui est toujours possible. C'est pourquoi filmer l'œuvre d'un intellectuel, son évolution, est, ou très facile ou très difficile ; c'est généralement la première attitude qui est retenue et c'est très facile alors car c'est lui qui fait tout le boulot. C'est bien ce qui arrive ici. Sartre raconte, explique, met en rapport, porte ses jugements. A part quelques idées minima (et encore), filmer Sartre dans son cadre de travail, filmer ce qu'il voit de sa fenêtre (la Tour Montparnasse), filmer en travelling son œuvre, l'assister de quelques amis fidèles et utiliser deux caméras, c'est à peu près le seul travail que les auteurs ont eu à fournir, mis à part le montage, tout de même inévitable dans lequel on a glissé quelques documents d'époque, avec ou sans Sartre dessus, pour illustrer sans doute, en tous cas pour ponctuer, cette conversation de trois heures. Conversation absolument pas inintéressante au demeurant et qui fait que le film vaut la peine d'être vu.

Itinéraire d'un intellectuel, les questions qu'il s'est posé, celles qu'ils ne s'est pas posé. Ces dernières années, Sartre a porté à bout de bras de toute son image de marque la légitimité de la lutte des maoïstes en France, apposant non seulement sa signature sur tout ce qu'ils écrivent mais *risquant,* et là c'était courageux, son image sur *tout* ce d'une, période, sont magnifiques quand on y pense.
en vendeur de la *Cause du Peuble* interdite, en président de tribunal populaire à Lens, en tribun sur un tonneau à Renault, en pourfendeur du P.C.F. à la mort de Pierre Overney, dont les obsèques ont marqué l'apogée d'une période, sont magnifiques quand on y pense.

On aimerait en savoir plus là-dessus. On sait ce qu'a été l'apport de la signature de Sartre ou plutôt ce qu'elle a empêché au bas des journaux révolutionnaires (la prison pour des militants) mais ce que sa figure a été pour le gauchisme de l'époque, pour la Révolution en France .

A sa première apparition publique après sa décision de prendre la direction de la C.D.P., c'était bien sûr à la Mutualité, les militants enthousiastes lui avaient fait un triomphe en criant, « En prison, en prison ! ». Comment fallait-il l'entendre ?

Serge Le PERON

En lisant cette note de S.L.P., j'ai tout de même envie d'y ajouter la mienne, à propos du film de Michel Contat et d'Alexandre Astruc.

Qu'est-ce qui fait que Sartre est filmable ? Qu'est-ce qui fait que ce corps voûté, cette gueule pas très belle (il le dit lui-même dans le film, et c'est visiblement un problème qui l'a marqué à l'âge où l'on se pose la question de son apparence physique), cette voix cassante, qui mange un peu la fin des mots qu'elle prononce, passent pourtant bien à l'image, arrivent à tenir l'écran, durant trois heures ?

C'est qu'il est justement question, tout au long de ce film, de la *voix.* Sartre, d'une certaine manière, est-il autre chose qu'une voix ? Lui, qui n'a cessé, tout au long du siècle (disons depuis *La Nausée*) d'être la voix et la conscience d'autre chose que de lui-même. Porte-Parole, haut-parleur, conscience des autres, la voix de Sartre n'a pas cessé d'endosser celles des autres, celle de ceux qui avaient besoin de la sienne pour parler, de ceux dont la parole, faute d'avoir assez de poids, s'en remettaient à celle de cet intellectuel.

Et de voix tout court, on s'aperçoit que la voix de Sartre était devenue une *voix-off,* une voix-commentaire, une voix qui ne répond pas que d'elle-même, mais d'autre chose aussi, celle des autres, celle de l'histoire.

Contat et Astruc ont eu l'intelligence de faire fonctionner cette voix off dans le cinéma, d'en faire une voix-cinéma. (Cette remarque est d'autant plus importante que le rapport de Sartre au cinéma a toujours été un rapport raté, malheureux).

Il n'y avait qu'à faire parler Sartre pour que ce système de voix off, de commentaire se mette en route, s'applique à faire parler toutes les images marquantes de ce siècle. En fait, les deux cinéastes ont dû avoir à faire avec un double ruban qu'il fallait dérouler, celui du commentaire sartrien (qui ici est *l'image*), et celui des images d'évènements importants qui ont trouvé la voix de Sartre en commentaire. Et ce deuxième ruban, celui des images, est ici off, à la place du son.

C'est un peu la revanche de Sartre, celle de son corps, de sa voix : il prend l'image, sa voix prend l'image et impose la vieille position du corps-off *dans* l'image.

Et tout ce que cette voix n'a cessé de commenter, l'histoire au passé, au présent, l'image de l'histoire devient off.

Serge TOUBIANA

LES CAHIERS, MENSUELS

Désormais, les **Cahiers du Cinéma** paraîtront régulièrement : la revue redevient **mensuelle.**

Il y a quelques mois, nous lancions une souscription destinée à réunir une certaine somme d'argent. Il s'agissait de payer une importante dette à notre ancien imprimeur. Cette dette est aujourd'hui en voie d'extinction.

Car notre appel a été entendu — de nos lecteurs, de nos abonnés, de nos amis. Aujourd'hui, nous nous sentons en mesure de tenir ce pari : le 25 du mois, les **Cahiers** dans les kiosques, le 25 du mois, la revue entre les mains des abonnés !

Ce pari n'est pas couru sans risques — financiers. Nous avons beau faire des économies (de gestion, de frais d'impression), les charges et les dépenses engendrées par une parution plus régulière vont s'élever.

D'autant plus que la parution régulière des **Cahiers** n'implique aucun renoncement à notre autonomie rédactionnelle : les **Cahiers** continuent leur travail de critique, d'information, de réflexion sur le cinéma.

Pour faire face à l'augmentation de nos dépenses, nous n'avons qu'un seul recours : augmenter nos ventes, gagner très vite plusieurs centaines d'abonnés.

Nous aurons alors gagné notre pari.

D'ores et déjà, nous tenons à remercier tous ceux qui — même modestement — nous ont aidé.

C. Abadie-Clerc, R. Allio, Agave, M. Aouat, Ave, M. Baulez, J.-M. Bartel, Beharel, F. Berchaux, C. Bourgois, M. Bourineau, P. Bouvier, S. Bonaud, P. Carles, Cavignac, M. Chein, L. Chelli, J.-P. Christophe, X. Compagnon, L.-L. Comolli, C. Convert, Costa-Gavras, A. Cot, C. Dépêche, D. Digne, J. Douchet, Equer, Films du Losange, M. Foucault, Giraud, S. Ghane, P. Galland, J. Grand-Bois, J. Grant, B. Jacquot, P. et A. Jalladeau, K. Khayati, Kahane, D. Langlois, Le Merdy, J.-M. Ledée, M. Londsale, Louis M., P. Manaut, Meyer, Leclerc, G. Marsan, J.-L. Marmesse, C. Millasseau, Natton, B. Noroyan, J.-M. Pauly, N. Philibert, C.-J. Philippe, Polliard, C. Poupaud, V. Regnot, D. Rognon, Roger-Fayman, E. Rohmer, Roge, Noël S., J. Semaran, H. Senateur, A. Tanner, A. Techiné, L. Thevenot, O. Waks, C. Zimmer, etc., etc.

Edité par les éditions de l'Etoile - S A R L. au capital de 20 000 F - R C Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution Commission paritaire n° 57650
Imprimé par P.P.P. 76 avenue Jean-Jaurès - Montrouge - Le directeur de publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

MAQUETTE & IMPRESSION TEL 656 70 82

Nos derniers numéros

270

S.M. EISENSTEIN
La quatrième dimension au cinéma

Photographies - 3
La surimage, par Pascal Bonitzer

Entretien avec Francis Reusser *(Le grand soir)*

Festivals
Toulon : 12e Festival du jeune cinéma
Son nom de « festival » de Le Caire surpeuplé

Critiques
L'essence du pire (L'empire des sens), par P. Bonitzer
Système de l'affiche (L'affiche rouge), par S. Le Péron
Le Ballon rouge (Novecento), par S. Toubiana

Petit journal

271

Sur et sous la communication (Godard-Mieville)
Gilles Deleuze : Trois questions sur « Six fois deux »

La ligne générale
Le hors-cadre décide de tout
Les machines e(x)tatiques
Un rêve soviétique.

Moi, Pierre Rivière ayant égorgé, etc. (Allio)
Notes de travail, critiques

Entretien avec Michel Foulcault